Il a été tiré à part

de cet ouvrage

Dix exemplaires sur Japon impérial

numérotés de I à X

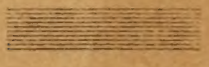
Trente exemplaires sur Hollande

numérotés de XI à XL

Soixante exemplaires sur vergé d'Arches

numérotés de XLI à C

JUSTIFICATION DU TIRAGE :



DANTE Alighieri, Poeta divino, nacque in Firenze nel 1265. morì nel 1321. nel Parnaso di Rafaello nel Vaticano

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/mlangesdecriti00pari

Dante

Mélanges de critique et d'érudition
françaises publiés à l'occasion du
sixième centenaire de la
mort du Poète

Union Intellectuelle Franco-Italienne

Dante

Mélanges

de critique et d'érudition françaises

publiés

à l'occasion

du VI^e^ Centenaire de la mort

du Poète

MCCCXXI

MCMXXI

THE INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
10 ELMSLEY PLACE
TORONTO 5, CANADA.

SEP 22 1931

7

Pour le jour du VI^e Centenaire de la mort de Dante

Maître dont chaque siècle a vu grandir l'image !
Le nôtre a mieux compris, t'ayant mieux écouté,
Ce que fut dans sa force et dans sa vérité
L'esprit illuminé par le triple Voyage.

Ô éternelle Raison qui parle en ton message
De sagesse et d'amour nourrit l'humanité,
Et, poursuivant la route où tes vers ont chanté,
Des fils toujours nouveaux t'apportent leur hommage.

Mais que sauras-tu dire à nos temps douloureux ?
Les hommes ont souffert ; que feras-tu pour eux ?
Quel bienfait sortira de la Tombe immortelle ?

Une aube va blanchir les coteaux florentins ;
Puisse-t-elle annoncer une aurore plus belle !
Puisse le jour qui monte unir les cœurs latins !

Pierre de Nolhac

Dante et les troubadours

Jusqu'a quel point Dante, dans ses *Rime*, s'est-il inspiré des troubadours ? Dans quelle mesure connaissait-il la vie et les œuvres de ceux qu'il a cités dans ses ouvrages en prose ou mis en scène dans la *Comédie?* Voilà deux questions auxquelles il n'a pas encore, ce me semble, été donné de réponse définitive. Des monographies méritoires ont rassemblé des faits et rapproché des textes sans aboutir à une conclusion ferme (1). Les travaux d'ensemble, où la tendance dogmatique est toute naturelle, sont en général plus affirmatifs, mais ils restent souvent dans le vague ou tombent dans l'exagération.

S'il fallait en croire l'auteur, trop tôt ravi à nos études, d'un livre paradoxal et systématique, mais vigoureusement pensé et brillamment écrit, la *Vita nuova,* c'est-à-dire toute la production lyrique de Dante antérieure à sa trentième année, porterait mainte trace d'imitation provençale. « L'occitanisme », M. de Labusquette le retrouve partout, dans la langue, le style, les situations, et la conception même de l'amour (2). Le fougueux auteur des *Béatrices* semble oublier que toute la poésie lyrique italienne antérieure à Dante était chargée d'occitanisme, et que les lecteurs de Giacomo da Lentino, comme ceux de Guittone et même de Guinicelli, s'en imprégnaient sans s'en douter. « Dante, écrit très justement M. H. J. Chaytor, même s'il n'avait pas su un mot de provençal, devrait encore beaucoup aux Provençaux » (3). M. K. Vossler, qui a écrit, autour de notre sujet plutôt que sur notre sujet, une cinquantaine de pages (4), et vivement campé, en marge des textes, des

PQ
4363
.B21

silhouettes, beaucoup moins exactes que pittoresques, des troubadours qui nous intéressent, a fort heureusement précisé la même pensée : « Beaucoup de choses qui nous paraissent provençales, écrit-il, ont pu arriver à Dante par l'intermédiaire des *trovatori* siciliens, bolonais et toscans, que Dante a tous connus. Aussi n'est-ce qu'avec une vraisemblance approximative qu'on peut faire remonter à des sources provençales quelques-uns des traits saillants de l'art et de la technique de Dante ».(5) Aussi est-on tout étonné de voir le même savant, dans ses conclusions, sortir de cette prudente réserve, et affirmer, après avoir fait entre les troubadours « romantiques » et les troubadours « classiques » une distinction parfaitement arbitraire, que les premiers, à savoir Giraut de Borneil, peut-être aussi Bernart de Ventadour, Peire Vidal et d'autres, ont fourni des motifs et des états d'âme (*Stimmungen*), les seconds c'est-à-dire Peire d'Auvergne, Arnaut Daniel, peut-être aussi Folquet de Marseille et d'autres, des formes, de la technique et de la critique. »(6) Voilà bien des affirmations qui ne sont pas toutes suffisamment étayées de preuves, comme nous le verrons bientôt.

Selon K. Bartsch, Dante aurait eu de la poésie provençale une connaissance très complète, qu'il aurait puisée dans un manuscrit (de la même famille que *A*, *D*, *I*), contenant une très riche anthologie des œuvres de l'époque classique(7) ; mais Bartsch, dont au reste ce n'était point le sujet, ne se prononce pas sur l'usage qu'il en aurait fait.

***

A tout observateur impartial il apparaîtra que les emprunts faits par Dante aux troubadours sont des plus modestes. Ne parlons pas de la conception de l'amour, qui a évolué au point de devenir méconnaissable : la « dame-perfection » des troubadours n'est pas la « dame-ange » des Toscans, et l'amour épuré des Sordel et des Montanhagol n'est pas l'amour mystique, le culte religieux qui, chez les Toscans eux-mêmes, prend des formes si diverses, tragique et farouche chez Cavalcanti, serein, consolant, enveloppé d'une céleste lumière dans la *Vita nuova*(8).

Parmi les genres si divers que la lyrique italienne avait hérités des Provençaux, Dante a fait un choix plus rigoureux même que ses prédécesseurs immédiats. Il a laissé tomber le *planh* (ou complainte funèbre), encore cultivé par les Siciliens, par le Florentin Pacino Angiolieri, et que ne dédaigna pas son ami Cino da Pistoia(9), malgré les tentantes occasions que lui offrait la

mort du père de Béatrice, de Béatrice elle-même, et un peu plus tard du « premier » de ses amis. Il a laissé tomber le sirventés politique, encore cultivé par Guittone, Chiaro Davanzati et, de son temps même, par quelques poètes pisans [10], malgré les occasions, que lui offrait sa participation à la vie politique, de manier une arme, qui, dans ses mains, eût été si redoutable. Il a laissé tomber le « descort », transmis par les Siciliens aux Toscans, et dont nous trouvons encore des exemples dans les œuvres de ce Bonagiunta Urbiciani qu'il connaissait assez bien pour en faire très peu de cas [11]. Il n'a pas employé, pour l'invective personnelle ou la controverse théorique, la forme libre de la « tenson » ou de la *cobla*, mais, comme tous ses devanciers, celle du sonnet. La fameuse *pistola sotto modo di serventese*, qu'il avait composée en l'honneur des soixante plus belles dames de sa ville [12], pouvait être inspirée par des pièces provençales qui, écrites dans des cours italiennes, avaient dû se conserver longtemps dans la péninsule [13] ; mais l'emploi du mot *serventese*, qui, en Italie, paraît avoir toujours désigné un mètre narratif, nous prouve que du moins il n'en avait pas conservé la forme.

Comme tous les « stilnuovistes », il n'emploie donc, à l'exclusion de toute autre, que trois formes lyriques, le sonnet, la *ballata* et la *canzone*.

La première, on le sait, est purement italienne : il n'y a donc pas lieu d'y insister. La *ballata*, chez Dante, se conforme aux mêmes règles générales que la *dansa* provençale et le virelai français, mais elle s'en distingue au moins par deux particularités : les *piedi* sont ordinairement de trois vers, et les deux parties de la strophe sont rattachées entre elles par la rime : on ne peut donc affirmer qu'il y ait eu une influence directe des formes françaises sur la forme dantesque [14]. Quant à la *canzone*, il est vraiment superflu de rappeler qu'elle se distingue très nettement, chez tous les Toscans, en ce qui concerne la construction et l'agencement des strophes, de la chanson provençale. Il serait même aisé de démontrer que Dante, loin d'aller chercher des modèles dans un passé lointain, se pique de renchérir sur les plus récentes innovations, ou de les appliquer avec plus de rigueur: il suffirait pour cela de rappeler les règles qu'il édicte ou qu'il suit sur la dimension des *piedi*, la liaison par la rime des deux parties de la strophe, l'emploi, dans la seconde, de rimes nouvelles, la répartition, suivant des proportions fixes, des vers longs et des vers courts : sur aucun de ces points, on le sait, les troubadours ne s'étaient imposé de règles fixes [15].

Même indépendance en ce qui concerne la langue poétique. Il y a infiniment moins de provençalismes chez Dante que chez ses prédécesseurs

immédiats, notamment chez Guittone : il a fait un emploi très sobre des mots comme *pregio, valore, gioi* [16], des dérivés en *ore* et *anza*, et en général de tous ces clichés qui donnent à la langue des Siciliens et des Toscans antérieurs au *dolce stil* un aspect si désagréablement exotique.

* * *

Ce que Dante a le plus admiré chez les troubadours, ce qu'il a cherché sûrement à leur emprunter, c'est l'aisance, le naturel, l'harmonie de leur style. C'était là, à mon avis, le fond même de sa réforme : je veux dire que le *dolce stil nuovo* était *nuovo* précisément en ce qu'il était *dolce*. Dante nous le fait clairement entendre en donnant pour synonymes à cette épithète celles de *soave* [17] et de *leggiadro* [18]. Ce qu'il loue chez les troubadours, c'est une construction régulière, élégante et noble, ce qu'il appelle la *compago regulata dictionum*, le *gradus excellens constructionis*, à la fois *sapidus, venustus* et *excelsus* [19]. Mais pour s'approprier ces qualités, il n'avait nul besoin d'imiter précisément tel poète, ou directement tel morceau.

En effet les imitations ou réminiscences littérales sont à peu près absentes de son œuvre. Les investigateurs les plus déterminés de ces sortes de sources ont longtemps battu les buissons pour ne rapporter qu'un bien maigre gibier. Dans la longue liste dressée par Gaspary [20] des passages sûrement imités ou traduits du provençal, ne figure aucun vers de Dante. M. de Lollis, qui a recherché avec un zèle perspicace dans le *Canzoniere* jusqu'aux moindres traces laissées par la lecture de Giraut de Borneil, a dû avouer qu'il trouvait de part et d'autre des « raccourcis de motifs » (*scorci di motivi*), une certaine conformité de ton, mais rien qui permette de conclure à une imitation directe [21]. La vérité est qu'on trouverait dans maint autre troubadour des passages analogues à ceux qu'a cités M. de Lollis. Le malheur a même voulu ceci, que le moins vague, le plus caractéristique de ces rapprochements perdît toute valeur par le fait que le sirventés considéré comme modèle possible d'une strophe de Dante n'est pas de Giraut de Borneil [22].

Je ne voudrais pas abandonner ce sujet sans signaler à mon tour un rapprochement qui me paraît plus frappant que la plupart de ceux qui ont été faits. Dans l'une de ses chansons les plus subtiles, dont trois couplets roulent sur l'opposition entre le cœur et les yeux, Folquet de Marseille avait dit : « Puisqu'Amour veut m'honorer au point qu'il m'octroie de vous porter dans mon cœur, je vous supplie, par pitié, de préserver ce cœur de l'incendie. Je

crains pour vous plus que pour lui, car si quelque mal lui arrive, vous en souffrirez, vous qui l'habitez. Faites donc du corps ce que vous voudrez, mais préservez le cœur comme votre maison. » Dante est, selon son habitude, plus ferme et plus concis : « Qu'il vous plaise, Dame, ne pas faillir en cet instant au cœur qui tant vous aime et attend de vous son seul secours. Et certes, son deuil m'angoisse d'autant plus, quand je pense que la main d'Amour vous y a peinte : vous devez donc, pour cette raison, prendre soin de lui. » (23)

Ce *bisticcio*, digne du plus médiocre « seicentista », n'a pu être inventé deux fois indépendamment; et ce qui fait croire à une influence directe de Folquet, c'est que nous avons de part et d'autre la même forme syllogistique et l'énoncé fort superflu d'une conclusion qui se déduisait spontanément des prémisses. Mais ce n'est là qu'un fait isolé.

*
* *

L'utilisation des mêmes thèmes serait autrement significative. Quels exemples en avons-nous, et que signifient-ils ? Je ne puis croire tout d'abord qu'une des plus belles, des plus originales *canzoni* doive quoi que ce soit à la plate et ennuyeuse « romance » de Borneil, où le poète et trois jouvencelles, qui semblent être des bergères, se lamentent à l'unisson sur les torts des « riches mauvais » et le dommage qu'ont subi par leur fait Joie et Soulas (24) : il y a loin de ces mannequins sans vie à ces trois figures mystérieuses et pourtant si vivantes, de ces lieux communs si déplacés dans la bouche d'humbles *tozas*, à ces accents si personnels, dont la fierté, la gravité tragique rappelait à Carducci une page sublime des *Contemplations* (25). Si c'est, comme le pense M. de Lollis (26), cette plate rhapsodie qui a fait jaillir l'étincelle, la puissante originalité de Dante n'en apparaît que plus évidemment.

Il est une autre chanson de Giraut de Borneil que Dante a certainement connue, puisqu'il en a traduit quelques vers dans le *Convito* (27); mais quand il a entrepris de traiter le même sujet, l'origine et la nature de la noblesse, (dans la chanson *Le dolci rime*), il n'a pas jugé à propos de lui faire le moindre emprunt.

Ceux qu'il a faits à Arnaut Daniel sont d'une plus grande importance, qu'il ne faut pas toutefois exagérer. Il a pris, au troubadour périgourdin, sans y rien modifier, la forme de la sextine, et, se piquant d'honneur, il a créé, pour surpasser son maître, la *sestina doppia* (28). Il serait vain de

chercher, dans ces laborieux exercices de versification, une empreinte bien personnelle. Nous la trouvons au contraire très nettement marquée dans la *canzone : Io son venuto al punto della rota*. Celle-ci emprunte, il est vrai, à une pièce d'Arnaut son motif initial, l'opposition entre la nature, engourdie par l'hiver, et le cœur du poète, toujours ardent[29]; mais tandis que le troubadour ne consacre à cette opposition que deux strophes, où la description est très vague, Dante, mettant pour la première fois la science au service de la poésie, en tire une série de tableaux dont la précision égale la magnificence[30].

C'est surtout dans le petit groupe des *Canzoni della pietra*, dont celle-ci fait partie et auquel se rattachent les deux sextines, que l'influence de Daniel est sensible. Elle s'y manifeste, a-t-on dit, de deux façons : dans le fond, par une ardente sensualité, dans la forme, par l'emploi des rimes rares et d'un style délibérément obscur. Selon M. de Labusquette, Daniel est un troubadour médiocre, mais fort libertin, et « c'est à son exemple que Dante va aimer aussi simplement que brutalement, comme le commun des mortels »[31]. Et M. Vossler de renchérir : « Ce serait, dit-il, une lourde erreur de pédant de ne voir dans les *Canzoni della pietra* qu'un exercice de rhétorique à propos d'un fantôme. Quand Dante les écrivit, son imagination était possédée et torturée par la folie amoureuse. Ce tournoi a d'autres causes qu'une émulation littéraire : c'est parce que Dante était la proie d'un état d'âme analogue à celui d'Arnaut, que la pensée lui vint de rivaliser avec lui... Mais cette exaltation maladive qui, chez Arnaut, fut durable et pour ainsi dire constitutionnelle, n'eut chez Dante que le caractère d'une attaque passagère »[32]. Il faut vraiment, pour transformer Daniel, soit en « libertin », soit en un « possédé » du délire amoureux, une forte dose d'imagination. La rapide allusion que fait le troubadour à une étreinte, à un baiser[33], n'autorise sûrement pas de pareilles interprétations; bien d'autres poètes occitaniens nous ont fait des confidences plus graves, en termes plus osés. Rien au contraire de plus froidement conventionnel que ces langoureuses supplications dont on trouverait, plus aisément encore, l'équivalent chez tous ses confrères. La vérité est que Daniel, plus qu'aucun d'eux, est indifférent à tout ce qui n'est pas la forme. Il vit, comme eux tous, sur cinq ou six lieux communs, mais il a fait cette gageure de les habiller du vêtement le plus nouveau et le plus éclatant; il collectionne les rimes les plus sonores et les plus rares, celles dont le vocabulaire le plus étendu ne pouvait lui fournir qu'un très petit nombre. Il tombe ainsi dans le bout-rimé et s'amuse lui-

même de ses réussites et de l'étonnement qu'elles provoquent chez le lecteur. Tout cela implique, je le répète, un parfait dédain pour l'idée et le sentiment, et il serait puéril de chercher, dans ces vers tintinnabulants et creux, plus de pensée et d'émotion qu'il n'y en a dans les *Odes funambulesques* de Banville. Dante était trop vraiment poète et trop respectueux de sa pensée pour s'abaisser à de pareilles pantalonnades ; aussi, même dans la recherche de la rime rare ou riche, va-t-il beaucoup moins loin que son maître : dans la plus curieusement rimée des *canzoni (Cosi nel mio parlar)*, il choisit des rimes âpres (dans l'espèce, des mots où *r* suit ou précède une autre consonne) plus encore que rares (comme *aspro*; *etra*; *arme)*, et il les fait alterner avec d'autres parfaitement douces et communes (comme *uda, ali)*.

M. W. P. Ker a beaucoup mieux compris la véritable nature du talent d'Arnaut, et très finement défini la difficulté. Il était naturel, dit-il en substance[34], que Dante, amoureux avant tout de formules claires et de symétrie parfaite, admirât le créateur de la sextine; que le styliste qu'il était lui-même admirât le hardi « forgeron » de la langue, le vigoureux inventeur d'éclatantes métaphores ; mais, par la pensée, les deux poètes étaient aux antipodes, et les procédés de style d'Arnaut répugnent autant que possible aux principes relatifs au choix des mots formulés par Dante dans un chapitre célèbre du *De vulgari Eloquentia* (II, 7). La difficulté est donc sérieuse. A quoi on pourrait répondre peut-être ceci : que Dante ne cherche pas dans ses devanciers des précurseurs, et que tout en les admirant il s'efforce de faire mieux et autrement qu'eux ; et, d'autre part, qu'il comprenait fort bien que les caractères essentiels du provençal et de l'italien étant tout différents, la perfection devait être cherchée, pour les deux langues, dans des voies différentes.

Ma conclusion est, en somme, que Dante a fait de sa connaissance de la poésie provençale un usage discret autant qu'original. Jusqu'où s'étendaient les notions qu'il en possédait, et que nous révèlent-elles sur ses goûts et ses théories littéraires? Voilà ce que nous devons maintenant nous demander.

***

Nos sources d'information sont assez maigres; elles se réduisent à quelques passages du *De vulgari Eloquentia* et aux épisodes de la « Comédie » où apparaissent des troubadours. Au livre II de son traité (chap. II),

après avoir montré qu'aux trois aspects essentiels de notre nature correspondent trois formes de poésie, Dante nous fait connaître les poètes en langue vulgaire qui, à son opinion, ont dans chacune atteint le plus haut degré : ce sont, parmi les Provençaux, Bertran de Born, Arnaut Daniel et Giraut de Borneil, qui ont chanté respectivement les armes, l'amour et la « rectitude ». Dans divers autres passages du même ouvrage, il cite, à différents propos, le premier vers de neuf chansons provençales, dont quatre appartiennent à Giraut de Borneil, les cinq autres à Arnaut Daniel, Bertran de Born, Folquet de Marseille, Aimeric de Belenoi, Aimeric de Pégulhan. En outre, Peire d'Auvergne est cité comme l'un des *antiquiores doctores*, et l'exemple de Sordel est allégué à propos d'une question de langue [35]. Les troubadours mis en scène dans la « Comédie » sont, comme on le sait, trois de ceux-là, Bertran de Born, Sordel et Folquet.

Le choix du premier comme poète des armes s'explique de lui-même ; mais celui de Daniel et de Borneil comme chantres de l'amour et de la rectitude ne laisse pas d'être assez embarrassant.

On a semblé supposer que ce qui avait charmé Dante dans Giraut de Borneil, c'était sa bonhomie, la simplicité, le tour populaire de son style [36]. Giraut a eu, en effet, quelques velléités de renoncer au *trobar·clus*, à la poésie « fermée », toute en énigmes, qui sévit dans l'immense majorité de ses chansons, pour cultiver une manière accessible à tous ; il a même un jour prétendu qu'il prenait plaisir à ce que ses vers fussent chantés par les bonnes femmes « qui vont puiser de l'eau à la fontaine » [37]. Mais ces belles résolutions ont été bien peu suivies d'effet ; dans les trois quarts de ses chansons, un style raboteux et pénible enveloppe une pensée incertaine et confuse. Mais il a de la noblesse, il aspire au grand, au rare, et sa versification est des plus savantes : il se vante lui-même d'écrire des couplets « chargés et pleins d'un sens étrange, qui échappe à bien des gens » [38]. C'est sans doute ce caractère de mystérieuse grandeur qui aura séduit Dante, que nous voyons, surtout après la publication de la *Vita nuova*, incliner de plus en plus vers une forme d'art savante et fermée aux profanes. Pour attribuer à Borneil la palme de la poésie moralisante, il fallait, certes, que Dante ne l'eût pas étudié de bien près, car les deux bons tiers de ses pièces sont des poésies d'amour. Mais nous y trouvons en abondance les dissertations morales, les considérations abstraites. Dans les pièces mêmes qu'il connaissait, Dante pouvait lire des réflexions sur la noblesse *(Los aplechs)*, des lamentations sur les préjugés qui nous font

distribuer à contresens le blâme et l'éloge *(Si per mon Sobretotz*, str. III)[39], de graves invitations à redouter le grand jugement qui suivra notre mort (*ibid*. str. VI. VII). Il se sera laissé impressionner par la déclaration péremptoire du poète qu'on a lue plus haut et sans doute aussi, comme on l'a remarqué depuis longtemps, par le passage de l'ancienne Biographie qui élève Borneil au rang de « maître des troubadours ».

Il semble au reste que l'admiration de Dante pour Giraut ait subi quelques éclipses : quand il écrivit le chant XXVI du Purgatoire, il préférait à cette gravité un peu lourde la virtuosité d'Arnaut Daniel ; et il est assez vraisemblable que c'est vers la même époque qu'il écrivit ses *Canzoni della pietra*, où il a si brillamment rivalisé avec celui-ci. C'est cette admiration, soit pour une pensée originale, soit pour une forme de versification savamment raffinée, soit pour un style à la fois aisé et noble qui nous explique le choix des autres pièces citées comme modèles, quoiqu'elles n'aient rien de particulièrement remarquable : la chanson de Belenoi développe avec grâce une pensée ingénieuse et délicate (le troubadour se plaint, non pas des rigueurs de sa dame, mais de ne pouvoir l'aimer autant qu'elle le mériterait)[40] ; celle de Folquet, également fine et ingénieuse, est émaillée de brillants *concetti* [41], et celle de Pégulhan, si elle est plus banale de fond, balance assez adroitement une longue série d'antithèses[42].

Il nous semble pourtant que si Dante avait eu une connaissance plus profonde de la poésie provençale, il aurait, sinon choisi autrement ses coryphées, du moins fait une place à d'autres poètes qui nous paraissent, à nous, bien supérieurs. Il est impossible qu'il n'eût pas été frappé, s'il avait eu l'occasion d'étudier leurs œuvres, par l'accent de sincérité et de tendresse passionnée, par la suave harmonie de Bernart de Ventadour, l'esprit et la verve narquoise de Peire Vidal, la fougue et l'éclat de Rambaut de Vaqueiras, l'élégante fluidité d'Arnaut de Mareuil. S'il avait connu Peire Cardinal, Sordel, Guiraut Riquier, ce n'est point sans doute de Borneil qu'il eût fait le chantre de la rectitude ; je ne doute pas que son choix se fût porté sur Cardinal, un véritable génie, proche parent du sien par la violence de la passion et la ferme concision du style.

*
* *

C'est à la même conclusion que nous amène l'étude des épisodes de la « Comédie » où figurent Bertran de Born et Sordel. Dante avait lu sans doute

quelques-unes de leurs œuvres et leurs anciennes Biographies, mais il n'a pas appliqué à ces documents les principes rigoureux de la critique moderne : il s'est borné, avec cette hardiesse de généralisation et cette superbe audace qui le caractérisent, à mettre en plein relief les traits qui l'avaient frappé.

Pour composer le rôle de Bertran de Born, il lui suffisait d'avoir lu, avec deux ou trois sirventés, les quelques lignes si précises de la Biographie la plus répandue (43) ; s'il eût connu l'autre, par où nous savons que le poète mourut sous le froc du moine, il eût sûrement fait quelque allusion à cette fin pieuse, et peut-être atténué l'horreur du châtiment qu'il lui inflige. S'il avait lu tous les sirventés, il aurait sûrement vu en Bertran de Born ce qu'il était réellement, un condottiere besogneux, qui aimait la guerre, non pour elle-même, mais pour les profits qu'il en tirait, et il n'aurait pas fait de cet effronté quémandeur un modèle de générosité (44).

M. Zingarelli s'est donné beaucoup de peine pour retrouver dans la *luculenta e cara gioia* qui illumine le ciel de Vénus la « personnalité historique » de l'évêque-troubadour. Il ne me paraît vraiment pas y avoir réussi. Si Dante avait connu le rôle joué par Folquet comme évêque de Toulouse, s'il avait lu sa chanson de croisade, il aurait certainement précisé quelque peu les traits, déplorablement vagues, de sa physionomie (45).

Si Sordel, au chant VII du Purgatoire, juge si librement les princes de son temps, c'est évidemment que Dante se souvenait du fameux sirventés où le troubadour mantouan s'était justement attribué ce rôle de justicier. Mais Sordel avait été aussi l'amant de Cunizza ; il avait servi de son mieux la cause d'un prince dont Dante a flétri la cruauté et la *mala signoria* (46) ; il avait combattu la sainte cause de l'empire et s'était enrichi des dépouilles de Conradin. Si Dante avait su tout cela, n'eût-il pas modifié son jugement sur l'*anima lombarda altera e disdegnosa?* (47) N'eût-il pas trouvé moyen de le mentionner, à propos de Cunizza ? Et surtout, « alors qu'il lui fait prononcer son jugement sur Charles d'Anjou, n'eût-il pas mis dans sa bouche quelques paroles propres à rappeler leurs relations ? » (48).

Ne nous étonnons pas que Dante n'ait eu, de la littérature provençale, que cette connaissance superficielle et purement livresque. Il y avait longtemps, au moment où il prit la plume, que la poésie des troubadours végétait en Italie, même dans les milieux gibelins, où elle avait surtout été accueillie. Dans les villes savantes ou commerçantes de l'Emilie et de la

Toscane, comme Bologne et Florence, elle n'avait jamais réussi à s'acclimater. C'est une démonstration qu'il est inutile de fournir, après les excellentes pages écrites récemment sur ce sujet par M. G. Bertoni[49]. Et j'ai hâte de mettre fin à celles-ci, déjà trop longues, où je n'ai pas prétendu épuiser un beau sujet, mais essayé seulement de rappeler quelques faits et de signaler quelques points de vue qui avaient été peut-être trop négligés par mes devanciers.

A. JEANROY,

Professeur de Langues et de Littératures méridionales à la Sorbonne.

Saint François d'Assise

Saint François d'Assise et Dante

Simples notes à propos des sources qui ont inspiré l'allégorie des noces mystiques du Saint avec la Pauvreté

N'est-il pas étrange que dans la masse d'études dantesques et franciscaines qu'on voit paraître chaque année, on ne trouve pas encore un travail vraiment critique sur les sources franciscaines de la Divine Comédie ?

On ne peut songer à aborder ici, dans son ensemble, une question aussi complexe et difficile ; je me bornerai donc à ce qui concerne le chant XI du Paradis. C'est, il est vrai, celui où Dante a voulu rendre au saint d'Assise, devenu celui de la chrétienté et même de l'humanité, un incomparable hommage.

Au moment où écrivait le grand poète florentin, les polémiques entre les frères Mineurs de la large observance et leurs contradicteurs battaient leur plein. Depuis les environs de l'année 1220 où elles avaient éclaté, elles n'avaient jamais cessé complètement. Il y avait eu des périodes d'accalmie, quand les chefs de l'Ordre avaient énergiquement imposé silence aux deux camps ; mais les habitudes et les tentations étaient trop fortes du côté des relâchés, le zèle de l'idéal entrevu et poursuivi trop vigoureux du côté des spirituels, comme on les appelait, pour que la trêve pût se transformer en une paix durable. Elle ne servait guère qu'à préparer de nouvelles attaques.

Si saint François avait sauvé l'Eglise au temps d'Innocent III, comme le pontife lui-même en avait eu la révélation en songe, cette guerre incessante entre les deux factions qui se réclamaient de lui, mettait en péril, un siècle plus tard, l'unité de la foi, et menaçait l'autorité pontificale. Dante pouvait voir, dans son entourage immédiat, des zélateurs de la pauvreté qui, pour

défendre leurs idées, répandaient dans les cercles les plus pieux des prophéties pleines d'une exaltation malsaine. Ces erreurs étaient exploitées par les hérétiques, et l'idée de chercher les circonstances atténuantes qu'il pouvait y avoir à cette propagande ne lui venait pas, si bien qu'il en arrivait à ne plus voir dans ses auteurs que de pestilentiels et incorrigibles fanatiques.

D'un autre côté, il était trop bon observateur pour ne pas constater que les adversaires de l'étroite observance n'étaient, en général, guère estimables : sans cesse occupés à défendre leurs privilèges contre le clergé séculier, habiles à circonvenir l'autorité ecclésiastique, ils se faisaient gloire de l'habit qu'ils portaient, et sans songer à s'en rendre dignes, employaient parfois les moyens les plus condamnables pour obtenir la suppression de couvents ou d'abbayes des anciens ordres, afin de se les faire octroyer par le Saint-Siège.

Devant ces désordres et ces dangers, Dante ne pouvait guère songer à peser longuement les responsabilités de chacun des deux partis. Homme d'ordre et de gouvernement, il se mit à les détester également l'un et l'autre.

> **Ma non fia da Casal (1), nè d'Acquasparta (2),**
> **Là onde vengon tali alla scrittura,**
> **Ch' uno la fugge e l'altro la coarta (3).**

Entre les deux extrêmes, il chercha donc le juste milieu, et crut l'avoir trouvé dans saint Bonaventure. Au point de vue ecclésiastique, il était en harmonie avec le programme qu'il s'était imposé à lui-même; mais au point de vue historique et religieux, tout au moins, il s'exposait à n'avoir qu'une idée assez sommaire, dénuée de vigueur, de vie et de précision, du saint si original qu'il voulait chanter.

Son étude de la légende de saint François par saint Bonaventure, ne lui laissa évidemment qu'une impression si vague, qu'on est obligé de conclure qu'elle se borna à une très rapide lecture (4). Il se conduit tout à fait comme l'œuvre qui lui sert de source, en ne nommant qu'un nombre fort restreint des collaborateurs de saint François, et en trouvant moyen pourtant de décerner cet honneur à des frères dont la silhouette est parfaitement blafarde et le rôle effacé.

C'est en quelque sorte un rite hagiographique, pour un auteur de légende racontant la mort d'un saint, que de mentionner quelque personnage, séparé de lui par une grande distance, et qui, au moment même où il a expiré, est averti divinement, et voit son âme monter au ciel. La mort de saint François fut si souvent attendue qu'en dehors de tout phénomène mira-

culeux ou simplement extraordinaire, beaucoup de ses disciples dispersés de par le monde durent avoir des pressentiments ou des visions de ce genre. C'est ce qui arriva pour frère Augustin, ministre provincial de la Terre de Labour, ainsi que le raconte Thomas de Celano d'abord et Bonaventure ensuite (5). Et cela a suffi pour que Dante lui ait accordé le privilège de figurer dans son œuvre. Par contre, on y chercherait en vain frère Elie ou frère Léon dont il n'a pu ignorer, ni le nom, ni l'importance. Mais il avait adopté l'attitude de Bonaventure et voulait laisser tomber dans l'oubli une partie de l'histoire.

*
* *

Tout de même, il ne put pas aller aussi loin que celui-ci dans cette direction.

Il avait dans son imagination de poète, dans son cœur de citoyen italien, un portrait de François d'Assise autrement vrai, beau et grand que celui qui ressort du panégyrique majestueux, froid et relativement vide, qu'en a écrit le saint Docteur pour l'édification des siècles futurs.

De ce portrait vivant et béni, il ignorait l'origine; il le portait au plus profond de lui-même, sans qu'il songeât à s'en demander la provenance. L'image, à la fois très idéale et très réelle, s'était peu à peu créée en lui, sans qu'il s'en doutât; elle avait bercé ses rêves d'enfant, il l'avait apprise comme on apprend la langue maternelle, et c'est à travers les merveilleuses légendes concernant le Poverello et ses premiers disciples que sa jeune pensée, s'éveillant peu à peu, avait vu apparaître sous une forme vivante et incarnée, la pauvreté, la charité, l'avarice, l'amour, l'orgueil, l'héroïsme, le bien, le mal, l'humilité, tout le cortège des vertus et des vices.

A mesure qu'il devint homme, ces visions du premier âge se transformèrent quelque peu, mais sans cesser d'être fécondes et inspiratrices. En communion instinctive et ardente avec tous ses concitoyens, il se tournait vers le souvenir de François, comme vers l'incarnation du génie religieux à la fois civique et humain dont l'Italie porte en elle le germe; le Poverello n'était-il pas l'ambassadeur de Dieu, un reflet de la vérité infinie et toute puissante? Et les stigmates, gravés en son corps par un ineffable mystère, n'avaient-ils pas fait de lui un nouveau Christ, ouvrant ainsi une nouvelle période dans l'histoire de l'Eglise universelle?

L'origine de tout cela avait été l'acte d'indicible amour par lequel le

brillant cavalier d'Assise avait vu dans la Pauvreté, la plus belle, la plus noble des fiancées et s'était donné à elle, — à elle seule et pour toujours.

Arrivé à ces hauteurs, Dante était à la fois dans la pleine réalité historique et sur les plus hauts sommets de la contemplation mystique.

Un de ses meilleurs titres de gloire est d'avoir su rendre ce qui était au fond de tous les cœurs, et l'extase où avait été plongé son pays en contemplant celui qui avait réalisé ses aspirations religieuses les plus profondes.

Intra Tupino e l'acqua che discende
Del colle eletto del beato Ubaldo,
Fertile costa d'alto monte pende,
Onde Perugia sente freddo e caldo
Da Porta Sole, e dirietro le piange
Per grave giogo Nocera con Gualdo.
Di quella costa, là dov'ella frange
Più sua rattezza, nacque al mondo un Sole,
Come fa questo tal volta di Gange.
Però chi d'esso loco fa parole
Non dica Ascesi, chè direbbe corto,
Ma Oriente, se proprio dir vuole.
Non era ancor molto lontan dall' orto,
Ch'ei cominciò a far sentir la terra
Della sua gran virtude alcun conforto;
Chè per tal donna giovinetto in guerra
Del padre corse, a cui, com' alla morte,
La porta del piacer nessun disserra :
E dinanzi alla sua spirital corte,
Et coram patre le si fece unito;
Poscia di dì in dì l'amò più forte.
Questa, privata del primo marito,
Mille e cent' anni e più dispetta e scura,
Fino a costui si stette senza invito;
Nè valse udir che la trovò sicura
Con Amiclate, al suon della sua voce,
Colui ch' a tutto il mondo fe paura;
Nè valse esser costante nè feroce,
Sì che dove Maria rimase giuso,
Ella con Cristo salse in sulla croce.
Ma perch'io non proceda troppo chiuso,

Francesco e Povertà per questi amanti
Prendi oramai nel mio parlar diffuso. (6)

Cette allégorie des noces mystiques de saint François avec la pauvreté, Dante ne l'a trouvée ni dans saint Bonaventure (7) ni chez les autres biographes officiels, du moins sous sa forme complète et achevée (8).

Il aurait pu la rencontrer dans les légendes non officielles, celles auxquelles le peuple italien, guidé par un tact religieux et historique vraiment merveilleux, s'est toujours adressé pour nourrir sa piété et revoir l'image du prophète ombrien. Mais il ignorait ces productions d'un caractère tout à la fois très populaire et presque clandestin.

On s'explique facilement son attitude : le Chapitre général des Franciscains, réuni à Paris en 1266, ne s'était pas borné à recommander la légende faite par saint Bonaventure, il avait ordonné la destruction pure et simple de toutes les autres, sans même faire exception pour celle de Thomas de Celano (1228). Et pourtant celle-ci avait un caractère parfaitement *authentique* : on l'appelait alors légende grégorienne, parce que, composée sur l'ordre de Grégoire IX, elle avait été approuvée par ce pape, et déclarée par lui obligatoire (9).

Cependant, tandis que l'Alighieri préparait sa trilogie, s'élaborait dans les ermitages de la Marche d'Ancône le recueil des « Actus sancti Francisci et sociorum ejus » dont la version italienne, connue sous le nom de Fioretti, allait faire oublier l'original, et devenir pour des siècles le livre incomparablement le plus populaire d'Italie. C'est le type du livre national, celui que tous les citoyens aiment d'un égal amour, et où ils trouvent le plus fort des liens sociaux : celui d'un idéal commun. On peut en dire presque autant de la Divine Comédie. Mais, au delà des frontières, l'œuvre de Dante ne peut être un aliment intellectuel que pour une élite, tandis que les Fioretti conservent presque toute leur efficacité sous quelque ciel qu'on les lise.

On peut y lire, à propos de la Pauvreté : « Questa è quella virtú, la quale fa l'anima, ancora posta in terra, conversare in cielo cogli Angeli; questa è quella, che accompagnò Christo in sulla croce; con Christo fu sepellita, con Christo resuscitò, e con Christo salí in cielo; et la quale etiandio in questa vita concede all' anime che di lei innamorano, agevoleçça di volare in cielo ». (9 *bis*)

On voit la parenté qu'il y a entre ce texte et celui de Dante.

Le rapprochement serait encore plus frappant si on examinait l'œuvre de fra Jacopone, qui, à la même époque, remuait toute l'Italie centrale, en chantant Jésus, la vierge de Nazareth, et le petit pauvre d'Assise.

Mais il n'est pas possible d'instituer ici cette étude, plus intéressante peut-être pour celui qui l'écrirait que pour ceux qui la liraient. En la poursuivant, on verrait que la tradition des noces mystiques de S. François avec la pauvreté, à mesure qu'on la remonte, ne s'amincit pas, comme il arrive si souvent, au point de devenir imperceptible : c'est le contraire qui se produit, et on en retrouve la source dans un document historique de tout premier ordre.

Comment se fait-il qu'un petit livre qui est le programme, encore tout vivant, du mouvement franciscain, le résumé le plus émouvant et le plus sincère des aspirations religieuses de l'Italie du XIII^e^ siècle, ait presque disparu pendant des siècles? Et pourtant c'est une des plus belles créations de l'Eglise chrétienne, un chef-d'œuvre de poésie, un bijou littéraire.

L'œuvre dont nous voulons parler est intitulée « Sacrum Commercium beati Francisci cum domina Paupertate », ce qu'on traduit en général en français par : « Les noces mystiques du B. François avec dame Pauvreté. » (10)

C'est le sujet même que l'Alighieri a placé au centre du chant XI du Paradis, et on peut bien dire, sans lui faire tort, que l'œuvre du pauvre franciscain ne perd rien de sa valeur, quand on la rapproche de la sienne. Quel dommage que Dante n'ait pas remonté jusqu'à elle! Il aurait pu y arriver sans trop de peine — du moins à ce qu'il semble — car déjà dans l'ouvrage d'Hubertin de Casal (11), il aurait pu trouver la partie essentielle du S. Commercium. Mais ses préventions contre le fougueux représentant des zélateurs l'arrêtaient sans doute, et il perdit ainsi l'occasion de pénétrer jusque dans l'âme d'hommes qu'il avait jugés surtout sur leurs allures extérieures. Leur sectarisme intempestif et leurs préoccupations politiques voilaient à beauconp de leurs contemporains la pureté et la sincérité de leur foi religieuse. Dante lui-même ne sut pas se rendre compte que ces encombrants personnages défendaient une cause infiniment grande et belle : l'intégrité même de ce qu'on peut bien appeler l'évangile franciscain.

La lutte ouverte entre ceux qui voulaient sincèrement réaliser la vie de pauvreté absolue que le fondateur de l'Ordre exigeait de ses disciples, et ceux qui agitaient la règle de pauvreté comme un drapeau, tout en allant à Rome demander des dispenses pour ne pas l'observer, cette lutte avait commencé une dizaine d'années après la constitution de l'Ordre, et depuis lors François n'avait cessé de lutter pied à pied pour son idéal.

Dans certains milieux on s'obstine encore à nier ce drame angoissant, — qui est pourtant peut-être la plus émouvante page de l'histoire religieuse du christianisme, après celles où l'Evangile raconte la soirée du Cénacle et la nuit de Gethsémani, — comme si on pouvait faire abstraction du Testament où le saint a exhalé sa douleur et proclamé de la façon la plus claire sa volonté.(12)

Et comment oublier l'émouvant récit où Thomas de Celano montre le pauvre stigmatisé, moribond, se soulevant sur son grabat pour jeter sa malédiction sur les mauvais frères qui empêchaient le *mystère de l'Évangile* de s'accomplir(13)?

Ceci se passait peu avant le soir du 3 octobre 1226, moment de la mort de saint François : la douleur et l'agitation furent immenses parmi les frères Mineurs.

Depuis 1221, le fondateur de l'Ordre avait cédé à frère Elie d'Assise(14) le titre et les fonctions de ministre général. Autour de celui-ci s'étaient très vite groupés ceux qui estimaient qu'avec le développement fantastique du mouvement franciscain, il fallait lui donner une très forte organisation, une solide discipline, profiter de l'enthousiasme qu'il excitait pour assurer sa gloire et sa puissance dans l'Eglise et dans le monde.

Très vite Elie fut considéré comme un des plus habiles politiques de l'Europe. On le savait autoritaire, obstiné, violent, implacable dans ses vengeances(15). Mais malgré cela les zélateurs de l'idéal primitif et authentique ne songèrent pas à se laisser intimider. En quelques mois ils composèrent, sous la direction de frère Léon, naguère confesseur et disciple préféré du saint, une sorte de biographie qu'ils intitulèrent « Le Miroir de Perfection »(16), où les récits ont surtout pour but d'illustrer la règle et de lui donner son interprétation vraie.

Quelques semaines plus tard, le chapitre général, réuni le 30 mai 1227, à la Portioncule, tout près d'Assise, sous la surveillance de fr. Elie, ne le maintint pas dans sa charge et lui substitua fr. Jean Parenti de Florence(17). Ce dernier était, autant que fr. Léon zélateur de la règle. Il voulut devenir dans toute la force du terme le continuateur du fondateur de l'Ordre et consacrer son généralat à réaliser, jusque dans le détail, toutes les mesures que le saint avait projetées, et que tantôt le manque de temps, tantôt l'opposition de certains frères avaient empêchées.

Il voulut surtout achever l'effort tenté par le Testament et le Speculum Perfectionis, et fixer pour toujours les caractères de l'idéal franciscain. Lui

qui n'avait pas eu le privilège, comme fr. Léon et beaucoup d'autres compagnons, de vivre dans l'intimité du saint, se le représentait moins bien qu'eux dans son humanité; mais il s'était donné à lui avec tant de foi, une ardeur si austère et si parfaite, qu'il voyait mieux les grandes lignes de la pensée de son père spirituel, ainsi que la magnificence, la splendeur divine de la rénovation qu'il avait rêvée. Il résolut donc de crier au monde entier la messianique révélation qu'il avait trouvée dans la doctrine franciscaine et de prémunir ses frères contre les dangers redoutables qui de tous côtés menaçaient déjà de faire évanouir la vision qui avait ébranlé et enthousiasmé l'Eglise entière.

Ame de poète et de penseur, Jean Parenti avait compris, mieux que personne, l'unité de l'inspiration franciscaine et que l'âme de cet idéal était la pauvreté matérielle, afin d'aboutir à un enrichissement spirituel et à une liberté qu'aucun système philosophique ou religieux n'a jamais connus.

Il écrira donc une vie de saint François, qui ne sera pas le récit de ses actes et de ses vertus, mais l'histoire de son âme, de l'effort qu'il avait fait pour arriver à l'absolu dépouillement. De plus, il avertira ses fils et ses frères en religion : les uns, ceux qu'on a égarés, pour leur montrer le droit chemin et les y ramener; les autres, ceux qui sciemment sont infidèles à leurs vœux, pour leur faire comprendre que leur ministre voit leur prévarication, et qu'ils doivent, ou quitter l'habit dont ils sont indignes, ou mériter leur pardon.

Ces pages rédigées quelques semaines après l'élection de Parenti, sous le coup de l'émotion intense qui s'était emparée de tous les Franciscains au moment de la lutte, furent une véritable improvisation. Le nouveau ministre général se sentait pressé de jeter son cri de douleur et aussi d'espoir, son appel au secours et au drapeau. Elles sont imprégnées d'une passion d'amour qui ne trouve à s'exprimer qu'en empruntant les passages les plus éperdus du Cantique des Cantiques, et on y sent aussi une sainte colère contre ceux qui font commerce de l'idéal franciscain et le trahissent.

Il faut lire ces pages enflammées pour avoir l'idée du drame religieux qui a dominé le treizième siècle.

Si François avait cherché à exprimer son culte de la pauvreté par des paraboles très variées, l'essentiel pour lui était d'être compris et de communiquer à ceux auxquels il s'adressait les sentiments dont son cœur était plein[18]. Mais l'allégorie à laquelle il revient sans cesse, c'est celle de l'union

mystique entre la Pauvreté et ceux qui à l'origine, s'étaient appelés tout simplement *Pauperes fratres* (19).

Jean Parenti, à force d'amour et d'admiration pour son maître, et de foi en sa mission, possédé du désir de la continuer, arriva à interpréter d'un seul coup, mieux que François lui-même (20), la vision mystique à laquelle celui-ci avait voué sa vie, et à donner à l'Eglise un poème dont le chant XI du Paradis est encore un écho magnifique, et pourtant bien affaibli.

*
* *

Il ne peut pas être question de donner ici une traduction complète des « Noces mystiques du B. François avec dame Pauvreté ». On peut se demander si cette œuvre ne serait pas un mystère destiné à être joué par les frères Mineurs. Le Poverello avait l'habitude de comparer ses disciples à des jongleurs (21), à ces hommes qui allaient de lieu en lieu chantant les exploits des princes et les vies des saints, et on s'aperçoit de plus en plus que les fraternités de « laudesi », si nombreuses au XIII^e^ siècle, ont surtout une origine ombrienne et franciscaine.

Il faut ici nous borner à indiquer le plan de la « contemplation » qui est d'ailleurs d'une parfaite simplicité.

Après un prologue sur l'excellence de la Pauvreté, on voit François courant à sa recherche. Ceux auxquels il s'adresse ne le comprennent pas, et se moquent de lui. Il sort de la Cité (il faut se rappeler que nous sommes en plein symbolisme), et arrive dans une vaste plaine, où il rencontre deux vieillards (22) qui lui indiquent la sainte montagne à la cime de laquelle vit la dame de ses soupirs, et lui recommandent de s'adjoindre des compagnons fidèles et dévoués (23).

François les trouve, leur dit son projet et ses espoirs, et tous ensemble gravissent la montagne. Du seuil de sa demeure éternelle, la Pauvreté les aperçoit, hâte leur venue par ses désirs et ses bénédictions. Ils arrivent, et lui font leur profession de foi, ou plutôt leur déclaration d'amour.

C'est ce discours des apôtres franciscains à la Pauvreté qui semble, encore plus que le reste de l'allégorie, avoir pendant plusieurs siècles fait partie intégrante de la conscience religieuse italienne, avoir été appris par cœur. En voici la traduction littérale. On n'aura pas de peine à voir les passages où Dante s'en est inspiré, à travers la tradition populaire.

« Mais eux répondant lui dirent : — Oui, c'est vers vous que nous

sommes venus, Dame de nos désirs; nous vous en supplions, faites-nous bon accueil. Nous voulons devenir les serviteurs du Seigneur des vertus, puisqu'il est lui-même le roi de gloire. On nous a enseigné que vous êtes la reine des vertus et nous en avons aussi fait l'expérience. C'est pourquoi, prosternés à vos pieds, nous vous supplions humblement de nous faire la grâce de demeurer avec nous. Veuillez nous servir de voie pour parvenir au roi de gloire, comme vous le fûtes pour lui-même, lorsqu'il vint visiter, lui l'Orient d'en haut, ceux qui se trouvaient dans les ténèbres et l'ombre de la mort. Nous savons qu'à vous est la puissance, à vous le trône : le roi des rois vous a établie reine de toutes les vertus. Il suffit que vous fassiez alliance avec nous pour que nous n'ayons plus rien à redouter, pour que par vous nous reçoive celui qui, par vous, nous racheta.

Si vous êtes décidée à nous protéger, sur-le-champ nous serons délivrés de toute angoisse, car le roi des rois lui-même et le Seigneur des seigneurs, le Créateur du ciel et de la terre vous trouva belle et vous désira. Il était roi et sa demeure était pleine de richesses, son trône était glorieux, mais il quitta sa maison et renonça à son héritage, à sa maison qui resplendissait de gloire. Et descendant de son palais de roi avec une infinie bonté, il vous rechercha. Votre dignité est donc bien haute et votre rang incomparable, puisque abandonnant toutes les délices des anges et les puissances inouïes dont le ciel était plein, il alla à votre recherche dans les plus basses régions terrestres, où vous étiez gisante dans la boue, dans les ténèbres et l'ombre de la mort. Tous les hommes vous trouvaient odieuse, tous vous fuyaient, tous, dans la mesure où ils pouvaient, vous chassaient. Si quelques-uns ne pouvaient pas complètement vous échapper, ils ne vous en trouvaient ni moins laide, ni moins haïssable. Mais le Seigneur, le Dominateur est venu, il vous a prise pour lui, il vous a exaltée au-dessus des tribus de tous les peuples, il vous a couronnée comme son épouse et vous a fait asseoir au-dessus des nuages. Ils sont encore certainement innombrables ceux qui vous exècrent, ignorant votre force et votre gloire, et pourtant en vous rien ne vieillit, car vous habitez en liberté sur vos saintes montagnes dans l'inexpugnable et glorieuse demeure du Christ. Ayant donc aimé votre beauté, le fils de Dieu ne s'est uni en ce monde qu'à vous, et partout et toujours a trouvé en vous l'épouse la plus fidèle : car dès avant qu'il vînt de sa lumineuse patrie sur la terre, vous lui aviez préparé la place convenable : le trône où il devait s'asseoir, la couche sur laquelle il devait reposer, dans la personne de la très pauvre Vierge, de laquelle il naquit pour

resplendir sur le monde. Fidèle et empressée vous allâtes au devant de l'enfant, afin qu'en vous et non dans les délices, il trouvât un lieu qui fût selon son bon plaisir: « Elle le posa dans une crèche, dit l'Evangéliste, parce qu'il n'y avait pas de place pour lui dans l'hôtellerie. » Et c'est ainsi qu'inséparable épouse vous l'avez toujours accompagné, et pendant tout le temps de sa vie terrestre et de sa présence au milieu des hommes, les renards ont eu leurs tanières et les oiseaux du ciel leurs nids, mais lui n'a pas eu de lieu où il pût reposer sa tête. Puis, lorsqu'il ouvrit à son tour la bouche pour enseigner, lui qui jadis avait ouvert la bouche des prophètes, il vous donna la première place dans tous ses discours, c'est vous la première qu'il exalta, disant : « Heureux les pauvres en esprit, car le royaume des cieux est à eux. » Quand il choisit ceux qu'il lui fallait pour être les témoins de sa sainte prédication et de sa glorieuse vie pour le salut du genre humain, il n'alla pas chercher de riches marchands, mais il prit de pauvres pêcheurs, afin de montrer par ce choix solennel combien tous doivent vous aimer. Enfin, pour que tous les hommes voient manifestement votre bonté et votre magnificence, afin qu'ils sachent de combien vous précédez toutes les vertus, que sans vous il n'est pas de vertu, que votre royaume n'est pas d'ici-bas, mais du ciel, vous êtes restée aux côtés du roi de gloire, alors que tous ceux qu'il avait choisis et aimés eurent peur et l'abandonnèrent. Vous, au contraire, sa très fidèle épouse et sa très douce amante, pas un instant vous ne l'avez quitté. Vous vous serriez d'autant plus contre lui que vous le voyiez plus méprisé par tous. Si vous n'aviez pas été avec lui, jamais on n'aurait pu le mépriser autant. Vous étiez avec lui quand les Juifs le maltraitaient, quand les pharisiens l'insultaient, quand les princes des prêtres le condamnaient. Vous étiez avec lui quand on le soufflétait, avec lui, quand on lui crachait au visage, avec lui, quand on le flagellait. Celui qui doit être vénéré de tous, était outragé par tous; et, seule, vous le consoliez. Jusqu'à la mort vous ne le quittâtes point, jusqu'à la mort de la croix. Et sur la croix même, quand son corps était dépouillé de vêtements, ses bras étendus, ses mains et ses pieds percés par les clous, vous souffriez avec lui, tellement que ce qu'on pouvait voir de plus glorieux en lui à ce moment, c'était vous. Enfin, quand il monta au ciel, c'est à vous qu'il confia le sceau du royaume des cieux, pour en marquer les élus, afin que quiconque soupire après le royaume éternel vienne à vous, s'adresse à vous, y soit introduit par vous, car celui qui ne sera pas marqué de votre sceau ne peut point y entrer. Soyez-nous donc compatissante, ô Dame; et, marquez-nous du sceau de votre grâce. Qui serait

assez borné, assez insensé, pour ne pas vous aimer de tout son cœur, vous qui avez été ainsi l'élue du Très Haut et qui avez été préparée pour lui dès l'éternité? Qui ne vous vénèrerait pas, qui pourrait ne pas vous rendre hommage, ô vous qui avez été ainsi glorifiée par celui qu'adorent toutes les puissances célestes? Qui ne serait heureux d'adorer la trace de vos pas, vous devant laquelle la suprême majesté s'est inclinée si humblement, vous qui avez été sa compagne si intime, vous à qui il s'unit avec tant d'amour? Nous vous en supplions donc en son nom, et pour l'amour de lui, ô Dame, ne méprisez pas la prière que nous vous adressons dans notre détresse, mais délivrez-nous toujours des dangers qui nous entourent, ô vous qui êtes glorieuse et bénie pour l'éternité. »

La Pauvreté alors raconte aux Franciscains toute son histoire, comment épouse du Christ, elle a été servie par les apôtres. Plus tard, une nouvelle génération de véritables amis s'est levée pour elle, mais bientôt elle a été persécutée par l'armée des faux pauvres.

Sous le masque de la discrétion et de la prévoyance, l'avarice a exercé ses ravages; l'« accidia » est venue lui prêter main forte et achever la déroute des mauvais religieux. Puis la Pauvreté se lamente amèrement de quelques-uns de ses prétendus disciples, particulièrement coupables. Dans cette partie, le tableau des faux pauvres est si vif qu'on est amené à y voir une esquisse des désordres que Jean Parenti avait sous les yeux et contre lesquels il voulait réagir.

Quand Dame Pauvreté, par exemple, demande qu'on lui montre le cloître et toutes ses dépendances, et que les frères la conduisent sur une montagne d'où l'on aperçoit le monde entier et lui disent : « Voici notre cloître, ô Dame », il est bien difficile de ne pas voir là une amère critique des plans fastueux que frère Elie préparait pour la construction de la Basilique d'Assise.

Mais notre mystère, comme toute bonne pièce, finit bien. Dame Pauvreté comble les désirs des pieux pèlerins en acceptant de devenir leur épouse, et les place presque au-dessus des apôtres du Christ : *Quod enim illi fecerunt in præsentia ejus* (Christi), *hoc vos totum in absentia operari cæpistis.*

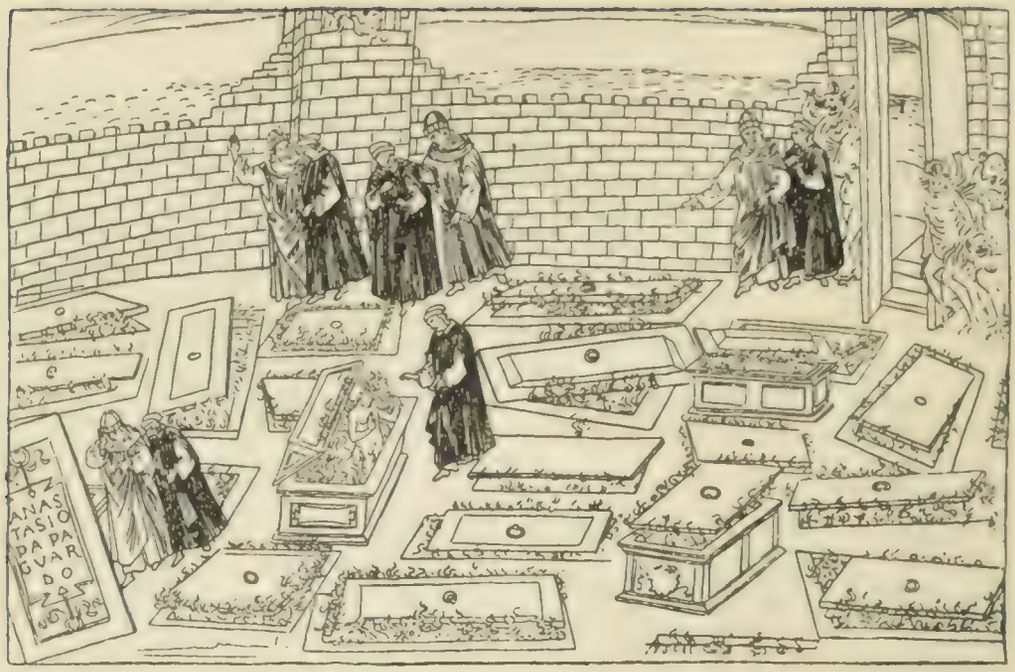
Tel est ce document de premier ordre, mais dont la valeur religieuse est peut-être supérieure encore à son importance historique. Après avoir ins-

piré l'Alighieri, l'humble successeur de saint François ne pourrait-il pas inspirer l'élite religieuse du XX^e^ siècle, et lui montrer qu'au lendemain de la guerre mondiale, le salut du monde est dans l'esprit de pauvreté, d'amour et de liberté?

Strasbourg, 18 janvier 1921.

PAUL SABATIER,

Professeur d'Histoire du Christianisme à l'Université de Strasbourg.



Le cimetière des hérésiarques, de Botticelli.

Réalisme et fantasmagorie dans la vision de Dante

Des premiers mots de l'Enfer aux derniers du Paradis, Dante décrit une série de visions surnaturelles. Le poète, en même temps protagoniste de l'action, ne fait pas connaître dans quelles conditions sa vue s'est détachée de notre monde pour plonger dans l'au-delà ; nous ne le voyons pas ensuite revenir du ciel sur la terre. Sa vision cesse brusquement, comme elle a commencé ; elle ne comporte ni préambule ni épilogue : tout s'y déroule en dehors de la vie terrestre. Ainsi la nature même du sujet semble annoncer une poésie essentiellement fantastique : les régions visitées et décrites par Dante sont, par définition, interdites aux vivants ; ce voyage est miraculeux. On serait donc en droit de penser que tout s'y passe en dehors des lois qui régissent notre existence mortelle, que par exemple les notions d'espace, de temps, de pesanteur sont abolies, que le mouvement et les diverses actions des sens s'accomplissent dans des conditions inconnues ici-bas.

Tel n'est pas le parti auquel le poète s'est arrêté. On sait avec quelle attention et quelle ingéniosité il s'est au contraire appliqué, dans l'Enfer surtout, à donner à son voyage une apparence de réalité, à fournir une explication des particularités les plus déconcertantes, à faire en sorte que cette aventure fantastique semblât être une parenthèse naturelle dans sa vie normale : ce voyage, il le fait avec le fardeau de son corps mortel, et avec le cortège de ses idées, de ses passions, de ses aspirations personnelles ; c'est toute son humanité vivante et vibrante qui le suit dans le monde de la mort ; et il lui importait qu'aucun détail ne démentît le caractère vécu de

cet épisode. Ainsi le fantastique du sujet se subordonne à un point de vue nettement réaliste ; et l'une des causes de la prodigieuse jeunesse que conserve la Divine Comédie, après six siècles révolus, est assurément le réalisme vigoureux qui en a inspiré tant de pages.

Mais ce réalisme entraîne parfois un peu loin le poète, dans la description de son voyage. Il lui arrive, sous prétexte de faire illusion au lecteur, de lui fournir çà et là des précisions qui, sur le moment, donnent bien l'impression de choses vues, qui suggèrent des images d'une merveilleuse netteté ; mais à la réflexion, ces détails soulèvent des difficultés inattendues et peuvent devenir une gêne. A cette contradiction de l'élément réaliste et de l'élément fantastique se ramènent beaucoup de discussions, fort longues et souvent oiseuses, auxquelles les commentateurs se sont abandonnés parfois sans discrétion. C'est un point qui mérite de retenir l'attention : il peut aider à mieux saisir certains aspects de l'invention dantesque, c'est-à-dire à réduire à leur juste valeur maintes données très précises, dont la critique a souvent exagéré la portée [1].

L'exemple le plus connu, et le plus souvent discuté, de ces menues difficultés, est la question de la lumière dans l'Enfer [2]. Il est trop évident qu'aucune forme, aucune apparence même ne saurait être représentée dans une atmosphère absolument obscure, le régime de l'ombre opaque est interdit aux arts plastiques — et Dante dessine, peint, sculpte, construit. De toute nécessité, il fallait donc qu'il vît les damnés et qu'il distinguât au moins les lignes essentielles du paysage infernal. Le lecteur le comprend si bien qu'il n'aurait pas soulevé de difficulté à ce propos ; c'est un des cas où il admettrait volontiers que les conditions de visibilité, en enfer, sont tout autres que sur la terre. Mais Dante a été surtout frappé du fait que, dans un souterrain, il fait noir ; il l'a dit et répété dès les premiers chants, lorsque, avant l'Achéron, il doit traverser une « plaine ténébreuse » (c. III) ; l'abîme ensuite lui apparaît « obscur, profond, plein de brouillard » ; il a beau y plonger ses regards, « il n'y distingue aucune chose » ; le voici « en un lieu où rien ne luit » (c. IV), « où se tait toute lumière » (c. V). Puis, avant de quitter la cavité infernale, il rappelle pour la centième fois qu'on y souffre du « manque de lumière » ; pour en sortir, en longeant un ruisseau qui se précipite, il se guide par l'oreille, non par la vue (c. XXXIV). Mais cela ne l'empêche pas, tout le long du chemin, de voir distinctement une multitude de choses fort captivantes, depuis les indécis de la « campagne sombre », qui courent nus derrière un étendard, aiguillonnés par des taons

et des guêpes — et parmi eux Dante reconnaît, entre autres, « l'ombre de celui qui fit le grand refus » (c. III), — jusqu'aux traîtres qu'il distingue figés dans la glace transparente du Cocyte, jusqu'à Lucifer dont il aperçoit les trois visages diversement colorés, tandis que, après avoir franchi le centre de la terre, il remarque avec stupeur que les pieds du monstre se dressent en l'air, dans cette cavité même où il note l'absence de toute lumière (c. XXXIV).

Une seule fois le poète fait clairement allusion à l'éclairage particulier d'une région infernale : c'est à propos du « noble castel » du Limbe, où sont groupés les poètes, les savants, les héros antiques, qui n'ont pas connu la foi chrétienne. Ailleurs, on peut penser que le feu des supplices projette sur certaines scènes des lueurs assez vives, par exemple aux abords des murailles embrasées de la ville de Dis, parmi les tombes rougeoyantes des hérésiarques, sous la pluie de feu du septième cercle, puis, dans le huitième, au milieu des simoniaques, dont les pieds flambent comme des torches, et parmi les conseillers perfides, enfermés dans des flammes qui cheminent, pareils à des feux follets. Mais, à la vérité, Dante ne dit rien de positif à cet égard ; bien plus, c'est dans un de ces derniers cas, sur la lande embrasée du septième cercle, qu'il recourt à deux comparaisons charmantes, d'un naturel pittoresque et expressif, pour rendre l'effort des damnés cherchant à distinguer dans l'ombre les traits de leurs visiteurs : « Ils nous regardaient comme le font les gens, le soir, quand la lune est nouvelle, et ils clignaient des yeux comme un vieux tailleur qui essaie d'enfiler son aiguille » (c. XV, 17-21). Si les choses se passent ainsi sous une pluie de flammes, comment y voit-on lorsqu'il n'y a aucune lueur ?

En réalité, la vision intérieure du poète suffit amplement pour animer, échauffer, colorer les tableaux saisissants qu'il projette dans notre imagination ; nous n'avons que faire d'un autre foyer lumineux. Sans doute, en rappelant ainsi qu'il marchait dans la nuit, Dante a produit de très heureux effets de contraste et d'harmonie lugubre — au dernier vers du chant IV notamment ; — ces impressions d'ombre épaisse ont assurément un caractère fortement réaliste ; mais elles sont un peu importunes, puisque toute notre attention va aux merveilleuses visions du poète.

*
* *

D'autres problèmes donnent lieu à des discussions plus subtiles et plus intéressantes, celui notamment de la configuration matérielle de l'Enfer. Il

serait difficile d'imaginer un exemple plus typique des artifices à l'aide desquels Dante mystifie son lecteur, c'est-à-dire lui donne l'illusion d'être en présence d'observations précises, non seulement vraisemblables, mais rigoureusement scientifiques, alors qu'en réalité tout se passe dans le domaine de la fantasmagorie pure. Grâce aux indications, parfois minutieuses, que le poète fournit au sujet des régions qu'il visite, les interprètes de Dante, dès le XV^e^ siècle, ont pu disserter à perte de vue sur la situation, la forme et les proportions de l'Enfer; ils ont ainsi ajouté au commentaire littéral du poème un commentaire graphique, qui a pris au XIX^e^ siècle une grande extension. La tentation est forte en effet, quand on lit certains chants de la Divine Comédie, de saisir un crayon et un compas, pour esquisser la carte du voyage accompli par Virgile et son disciple, depuis la porte de l'Enfer jusqu'au sommet du Purgatoire. Le danger de ces croquis est qu'il est facile de finir par en être dupe, si on perd de vue que Dante est avant tout un grand magicien : les données qu'il fournit à nos calculs sont parfaitement décevantes. Laissons-nous donc captiver par la séduction, la force, la grandeur terrible de ses évocations, sans pour cela croire à la consistance du plan qui leur sert de lien. La charpente de l'édifice n'est pas moins poétique que les visions qui le remplissent. Puisque l'art prestigieux du poète fait parfois oublier cette vérité, rappelons-la, textes en main.

L'esquisse la plus simple et la plus raisonnable qu'on puisse tracer du séjour des damnés, s'obtient en dessinant, dans les parois de l'entonnoir infernal, neuf paliers, comparables aux gradins d'un amphithéâtre — un pour le vestibule de l'Enfer et l'Achéron, huit pour les neuf cercles concentriques, car le cinquième et le sixième, séparés par l'enceinte de la ville de Dis, ne forment qu'un étage. Aucune indication positive n'est fournie sur la hauteur des degrés constitués par les cercles, sauf en ce que le huitième est beaucoup plus enfoncé qu'aucun des précédents. D'ailleurs on est libre d'imaginer les parois rocheuses plus ou moins hautes, verticales ou inclinées : ces variantes permettent d'obtenir une figure plus évasée ou au contraire plus profonde (fig. 1).

Mais de quelque façon qu'on s'y prenne, le croquis est toujours en opposition avec quelque passage du poème, où les contradictions ne manquent pas. Ainsi, en ce qui concerne l'ampleur des premiers cercles, Dante évoque des visions vastes sans doute, mais non illimitées ; on peut les comparer à ces cirques naturels, avec des ébauches de gradins, que présentent certains fonds de vallées encadrées de hautes montagnes. Le premier cercle forme

comme une ceinture au sommet de l'abîme (IV, 24), et le second embrasse un moindre espace (V, 2). Ce sont là des spectacles que le regard saisit aisément dans leur totalité ; et cette impression de paysage limité est bien confirmée par les scènes du quatrième cercle, les rencontres successives des avares et des prodigues, qui se heurtent de front, après avoir parcouru la moitié de leur terrasse, puis reviennent sur leurs pas, se heurtent à nouveau, indéfiniment [3]. Mais voici qu'avec le cinquième cercle, celui de la colère, constitué par le marais du Styx, des horizons tout nouveaux s'ouvrent à nous : à un signal lumineux répond, de l'autre rive, un signal semblable, « si loin qu'à peine le regard peut l'apercevoir » (VIII, 5-6) : nous concevons donc le Styx comme une nappe d'eau fort étendue ; en effet, c'est seulement au milieu de la traversée, après la rencontre de Filippo Argenti, que Virgile dit à Dante : « Maintenant, mon fils, voici qu'approche la ville qui porte le nom de Dis » (VIII, 68). Nous accueillons avec joie ces larges perspectives, qui libèrent notre imagination des parois rocheuses trop proches et des terrasses trop étroites.

Le chant XI renferme un entretien de Virgile et de Dante, capital pour la classification des péchés et la hiérarchie des supplices, c'est-à-dire aussi pour la topographie de l'Enfer. Virgile, assis au bord du sixième cercle, dit à son disciple : « Dans cette cavité rocheuse (c'est-à-dire à leurs pieds) se trouvent trois petits cercles (cerchietti) qui vont en diminuant... » (XI, 16-18). Petits, ces cercles le sont par leur position même, par rapport aux précédents ; mais ils sont aussi les plus peuplés, les plus subdivisés — au total ils renferment dix-sept régions distinctes, — les plus saturés de passions farouches et grandioses : vingt-trois chants, sur trente-quatre leur sont consacrés. Tout ce mouvement, cette vie, cette poésie, ce tragique, vont-ils donc être présentés dans un décor étriqué ? Les damnés seront-ils entassés là dans d'étroits compartiments, comme nous en voyons dans les vieilles fresques et miniatures florentines ? N'en croyons rien : par une heureuse inconséquence, Dante va plus que jamais élargir au contraire le cadre de sa vision, et cet élargissement est obtenu au moyen de données fort précises.

Le voici dans la troisième section du cercle des violents (VII[e]), une plaine embrasée par une pluie de feu ; il la traverse dans sa largeur, en suivant une des digues qui dirigent les eaux sanglantes du Phlégéton jusqu'au bord de l'abîme, où elles vont tomber en cascade. Cette plaine n'est pas un étroit ruban circulaire : elle est immense ; car à un moment donné le poète dit : « Nous étions déjà si éloignés de la forêt (des suicidés)

que, si je m'étais retourné, je n'aurais pas pu la voir » (XV, 13-15). Un peu plus tard, il perçoit le bruit encore lointain de la cascade, « pareil au bourdonnement d'une ruche » (XVI, 1-3), et c'est seulement après une nouvelle avance que le fracas de la cataracte empêche toute conversation (*ibid*, 92-93). Voilà qui est merveilleusement décrit : l'étape est donc longue que racontent les chants XIV, XV et XVI.

La surface du huitième cercle, celui de la tromperie, inclinée vers le centre, creusée de dix fossés concentriques, « Malebolge », c'est-à-dire « les Males Fosses », est la région infernale sur la structure de laquelle Dante a donné le plus grand luxe de détails. Quelle est la largeur de ces espèces de couloirs circulaires, et quelle est l'ampleur de leur circonférence ? Voilà des questions qu'on ne se poserait même pas, tant cela nous est indifférent ! Mais le poète tient à ce que nous soyons fixés sur ce point, et il donne des chiffres. Au chant XXIX, il dit incidemment que le neuvième fossé a vingt-deux milles de tour ; et au chant XXX il ajoute que le dixième et dernier mesure onze milles. Onze, vingt-deux ! Avons-nous donc ici, en remontant du dixième fossé, le début d'une progression arithmétique ? S'agit-il simplement de nombres augmentés successivement de 11 : 22, 33, 44, 55, etc... ? Adoptons cette dernière hypothèse, moins absurde ; mais cette progression est-elle aussi applicable, telle quelle, aux subdivisions du septième cercle et aux cercles supérieurs ? Là-dessus, les imaginations et les calculs se donnent libre carrière. Il est inutile de les suivre, car je tiens pour assuré que Dante n'a pas énoncé ces chiffres comme les données d'un vaste problème, dont il aurait au préalable résolu toutes les parties ; il n'a même pas envisagé une conséquence immédiate des mesures qu'il indique, et d'où il résulte qu'un intervalle d'un mille trois quarts sépare une circonférence de l'autre, c'est-à-dire constitue la largeur des fosses circulaires ; tout au contraire : en cet endroit il dit que le couloir n'a pas moins d'un demi-mille de largeur (XXX, 87) ; ailleurs (XVII, 28-30), les damnés qui cheminent en longues files sont comparés à la double procession des pèlerins qui, à Rome, lors du jubilé de 1300, encombraient le pont du Tibre, et le poète (XXIII, 84) relève encore formellement l'étroitesse du sentier : « lo stretto calle ». D'ailleurs on n'imagine pas que les ponts rocailleux, en dos d'âne, si fidèlement décrits par Dante au passage de chaque fosse, aient une portée de plus d'un mille et demi !

Que signifient donc ces chiffres lancés ainsi par le poète à l'improviste ? Sans doute, au moment où il approchait du fond de l'abîme, il a voulu

affranchir une fois de plus son imagination de l'étreinte d'un cadre qui risquait de se resserrer démesurément. En effet, le neuvième cercle offre encore des perspectives très vastes : c'est seulement après avoir traversé les trois régions occupées par les traîtres à leurs parents, à leur patrie, et à leurs hôtes, c'est en abordant la zone de Judas (la Giudecca) que le poète commence à distinguer la monstrueuse silhouette de Lucifer, et à sentir le vent glacé que produisent ses trois paires d'ailes gigantesques. Pour ménager ainsi à notre vision des espaces imprévus, Dante nous fournit un de ces menus détails précis — cette fois un détail numérique — auxquels se complait son imagination. Mais il arrive ici que ce réalisme se retourne contre les intentions du poète ; car l'effet en est de révéler la fragilité de toute la construction infernale.

Au reste, si nous la prenions trop au sérieux, Dante se chargerait de dissiper nos illusions. Dans la dernière partie du chant XXXIV, se lit une courte digression, où, en termes très concis, que l'on voudrait plus explicites sur plusieurs points, il indique quelle a été l'origine de la cavité infernale et comment on passe d'un hémisphère à l'autre. Deux vers de ce morceau renferment une déclaration très claire, qui seule importe ici ; elle est un éloquent témoignage du besoin de précision scientifique qui caractérise la création du poète.

Virgile, parvenu avec Dante au milieu de la glace du Cocyte, tout contre le corps gigantesque de Lucifer, a invité son disciple à se pendre à son cou, et s'est laissé glisser avec lui le long des membres velus du « souverain du douloureux royaume. » Arrivé à la hauteur des hanches, au point mathématique qui constitue le centre de la terre — et du monde, d'après Dante : « au point vers lequel, de toutes les parties de l'univers, sont attirés les corps graves » (v. 111), — Virgile exécute un renversement laborieux : il se retourne, et grimpe maintenant le long des jambes du monstre, toujours portant le poète, qu'il dépose sur un rebord du rocher, dans une grotte obscure. Dante est stupéfait de voir devant lui, non plus les trois visages et les ailes de Lucifer, mais ses pieds, et d'apprendre qu'on est au matin, quand un peu plus tôt c'était le soir (v. 103-105). Mais son fidèle guide lui explique qu'il vient de passer de l'hémisphère boréal dans l'hémisphère austral : toutes choses lui apparaissent donc sous un aspect renversé ; à présent, il s'agit de gravir un sentier pénible qui conduit aux antipodes de Jérusalem. Et Virgile, précisant sa pensée, ajoute : « Tu as maintenant les pieds sur une petite sphère, dont la Giudecca forme la face opposée »

(v. 116-117). Il serait absurde de conclure de ces vers que Dante imagine, au cœur de la terre, une boule distincte de la matière qui l'entoure, comme un noyau au milieu d'un fruit — noyau qui serait d'ailleurs perforé par « le ver infâme qui ronge le monde » (v. 108). Nous avons affaire ici à un trait de l'imagination géométrique du poète : pour expliquer qu'il se trouve dans une position D (fig. 2), diamétralement opposée à celle qu'il occupait en D' au bord de la Giudecca, Dante conçoit ces deux points comme situés aux antipodes d'une sphère minuscule, dont le centre est le même que celui de la terre. C'est une façon de dire que le renversement antipodique est réalisé immédiatement autour du point central « vers lequel, de partout, sont attirés les corps graves ».

Les conséquences de cette remarque, au point de vue de la structure de l'Enfer, sont importantes et inévitables. Dante dit que la Giudecca — et non toute la surface du Cocyte — se confond avec la petite sphère ; on imagine donc les trois premières régions du IX[e] cercle un peu relevées, en inclinaison vers le centre, comme pour le cercle précédent. Mais alors, en vertu des lois les plus élémentaires de l'équilibre, les parois qui se dressent au bord extérieur du Cocyte, le long desquelles les géants enchaînés s'appuient jusqu'à mi-corps, ne peuvent pas être parallèles, comme dans la figure 1, mais bien verticales au sens propre du mot, comme le fil à plomb invariablement dirigé vers le centre de la terre. Ces parois sont donc divergentes, comme les rayons de la circonférence (fig. 2) et la même particularité se répétera de cercle en cercle. Qu'on essaie de prendre une règle et un compas et d'achever la figure ainsi commencée : on aboutira à une construction absurde, où l'Enfer, retourné comme un doigt de gant, n'est plus un entonnoir, mais une protubérance, et dont l'accès se trouverait aux antipodes des continents habités !

En présence de ces difficultés, les amateurs de représentations graphiques de l'Enfer n'ont le choix qu'entre deux partis : se contenter du schéma à verticales parallèles, en faisant abstraction de la sphéricité de la terre — et c'est sans doute le plus sage, s'il ne s'agit que de faciliter la description des différents cercles et de leurs divisions, — ou bien rapprocher et allonger démesurément les parois verticales du bas Enfer, depuis le centre de la terre jusqu'au Cocyte, et du Cocyte au VIII[e] cercle : on obtient ainsi un dessin en éventail, peu agréable et peu clair au premier coup d'œil (fig. 3), mais surtout qui se heurte à une insurmontable difficulté : les proportions démesurées de Lucifer et celles, plus modestes, des Géants si

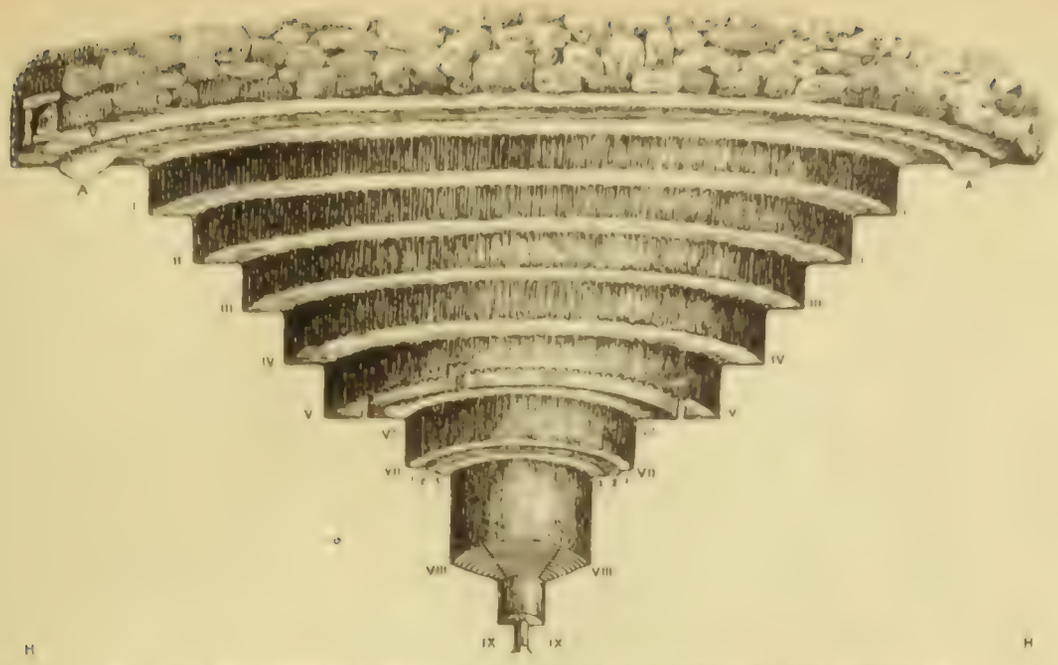


Fig 1 COUPE SCHÉMATIQUE DE L ENFER - (a parois verticales perpendiculaires à une ligne horizontale H H)
P Porte de l'Enfer - V Vestibule de l'Enfer - A Achéron - I à IX les neuf cercles infernaux - VI et VII séparés par les murailles de la ville de DIS - VII est divisé en 3 zones concentriques - VIII en 10 fosses concentriques - L Place de Lucifer et centre de la terre

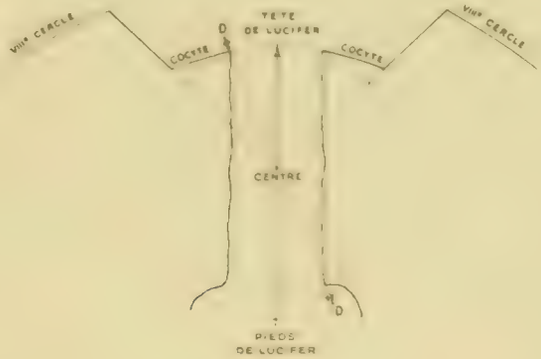


Fig 2 CENTRE DE LA TERRE

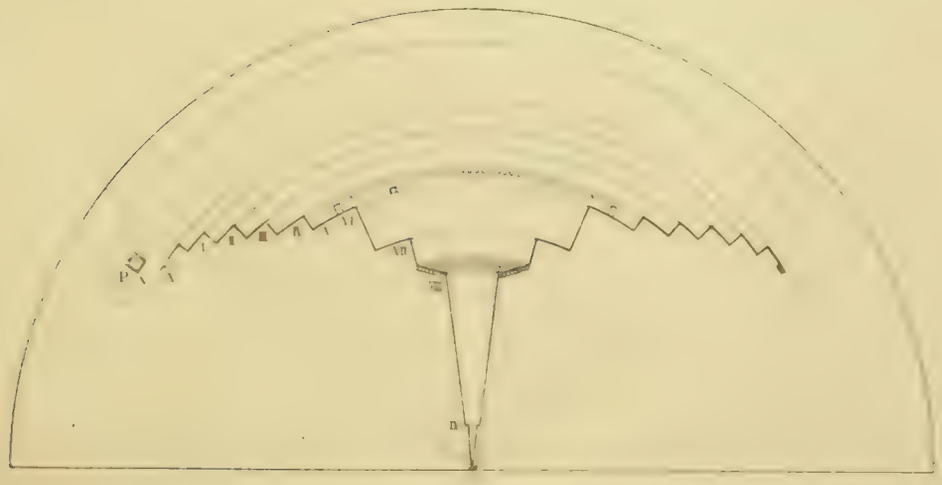


Fig 3 COUPE SCHEMATIQUE DE L'ENFER

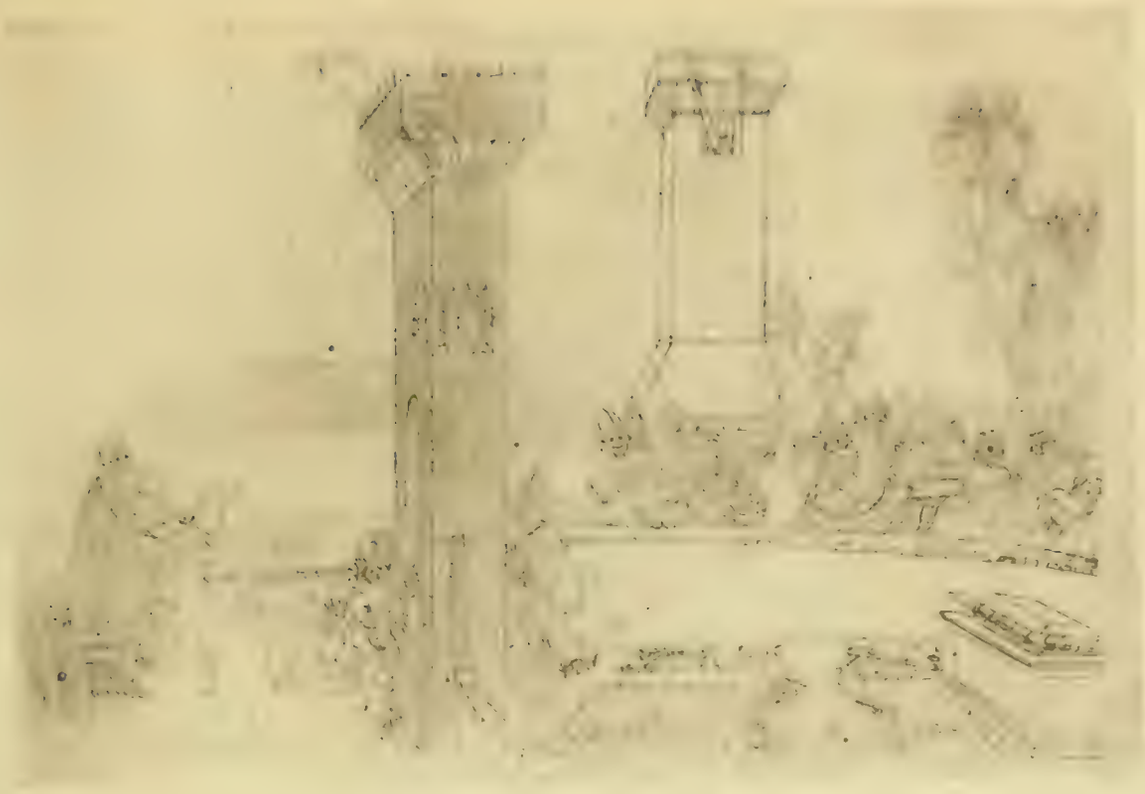
minutieusement décrits par le poète, s'opposent de la façon la plus absolue à la forme de ces puits étranglés. En dessinant ses planches, étudiées avec tant de soin, de la Divine Comédie, Giovanni Agnelli a fait une application rigoureuse de cette méthode (4); mais il avoue assez piteusement que « ce puits si profond est en contradiction avec les données fournies par le poète »; il se déclare « impuissant à résoudre ce problème hérissé de difficultés » et invite ceux qui critiqueront sa solution à écarter d'abord les obstacles qu'il a vainement essayé de surmonter. Cette bonne foi est touchante; mais n'eût-il pas été plus simple de ne pas chercher une solution géométrique à un problème d'ordre purement poétique?

***

Les artistes qui ont entrepris d'illustrer, c'est-à-dire d'interpréter la Divine Comédie par la plume ou le pinceau, se sont trouvés aux prises avec des difficultés relevant de cette complexité de l'imagination dantesque. Ne parlons pas de ceux qui se sont appliqués à représenter séparément tel ou tel épisode célèbre, Françoise de Rimini ou Ugolin; ils sont les plus nombreux; et chacun d'eux a pu choisir librement, parmi les situations si émouvantes que comportent ces drames, le moment qui répondait le mieux à sa sensibilité particulière, au tour personnel de son imagination, sans se préoccuper du décor d'où il détachait ces personnages. Il en est autrement des artistes qui ont essayé de raconter le poème de Dante en une suite de compositions dans lesquelles, par la force des choses, le paysage infernal joue un rôle important. Rares sont ceux qui ont osé supprimer tout décor ou l'ont réduit à des indications sommaires, comme l'anglais Flaxman, l'illustrateur d'Homère, hanté par la décoration des bas-reliefs et des vases grecs. Les plus prudents se bornent à esquisser pour chaque scène particulière, un coin de paysage limité, qui ne soulève aucune objection — voir le fond qu'Ary Scheffer a donné à sa célèbre Françoise de Rimini. Des écueils se dressent, inévitables, devant ceux qu'a obsédés le désir de se conformer exactement aux indications fournies par le poète sur certaines péripéties de son voyage ou sur les particularités topographiques : obligés d'enfermer trop de détails minutieux dans un espace restreint, ils ont donné à leurs compositions un caractère étriqué, qui n'a rien de commun avec la largeur de la poésie de Dante. Ce défaut ne surprend guère chez les vieux miniaturistes, peu experts en matière de perspective; mais Botticelli lui-

même, dont les illustrations dantesques renferment des pages ingénieuses et charmantes, n'a pas su éviter cet inconvénient : qu'on se reporte, parmi ses dessins, au passage du Styx, à l'entrée de la ville infernale, au cimetière des hérésiarques ; on se convaincra sans peine que le parti pris de représenter côte à côte, d'ailleurs exactement, ces phases successives de l'action, détruit ces effets de perspectives lointaines que Dante a eu le souci constant d'ouvrir devant notre imagination, justement à partir de ces épisodes. Dans la première moitié du XIX^e^ siècle, un artiste allemand, J.-A. Koch, a voulu revenir à cette tradition des quattrocentistes : il a essayé de condenser dans chacune de ses planches plusieurs moments ou épisodes successifs de l'action, parfois même de donner une vue d'ensemble de tout un cercle. Ce n'est pas sans un certain plaisir — le plaisir qui s'attache à déchiffrer un rébus — qu'on y reconnaît maints reflets ingénieux du texte de Dante. L'intention est louable ; l'effet artistique nul.

Aucun illustrateur n'a mieux réussi que Gustave Doré à évoquer l'atmosphère et les horizons infernaux. Le soin qu'il a apporté à cette partie de sa tâche est attesté par le fait que le premier chant ne lui a pas inspiré moins de cinq grandes compositions, et chacune d'elles se déploie dans un décor différent. Il serait facile de contester la justesse de tel ou tel de ces paysages ; mais cette richesse même d'imagination a le grand avantage de nous faire comprendre que le voyageur égaré se démène et s'agite : il cherche sa route, il lutte pour s'affranchir de l'angoisse qui l'étreint ; il échappe ainsi à l'immobilité inexpressive où d'autres nous le montrent figé, entre la forêt sombre, la colline éclairée, les trois bêtes féroces et l'apparition de Virgile. L'action de ce premier chant ne dure pas moins de douze heures, de l'aube au crépuscule, pendant lesquelles on peut faire beaucoup de chemin ; l'artiste a été bien inspiré en nous montrant son héros tour à tour dans la forêt, sortant d'une gorge sauvage, puis devant des horizons plus larges et plus clairs, enfin rentrant dans l'abîme avec Virgile. Il n'est guère moins heureux dans les scènes de l'Enfer proprement dit, bien qu'il prenne avec le texte de grandes libertés. Pas plus que nombre de vieux enlumineurs, il n'a bien compris la structure compliquée du huitième cercle ; mais il n'en a pas moins traduit de façon saisissante l'attitude des deux voyageurs découvrant des groupes de damnés au fond de leurs fosses (5). L'image qu'il a donnée du vol éperdu des luxurieux, emportés par la rafale, au second cercle, si elle n'est pas parfaitement fidèle au texte (le tourbillon devrait être circulaire), constitue une interprétation grandiose de la vision du



poète, et l'artiste a tiré un très heureux parti de la « ruina », de l'éboulement par lequel Dante et son guide descendent d'un cercle à l'autre.

Telle est, sans aucun doute, non seulement pour l'artiste, mais pour tout lecteur réfléchi, la bonne manière de concevoir les visions successives que nous propose Dante : il s'agit de se bien pénétrer du plan général qui est la charpente du poème, d'en saisir distinctement chaque détail, au fur et à mesure qu'il se présente, puis de discerner pour chaque scène le cadre particulier qui lui est propre, d'après les renseignements fournis par Dante, mais en lui donnant toute l'ampleur qu'exige le caractère grandiose du sujet. Surtout il ne faut pas entreprendre de coordonner trop rigoureusement ces visions distinctes, encore moins de les subordonner les unes aux autres ; l'effet d'ensemble ainsi cherché ne pourrait que détruire la puissance de chaque création particulière. Quelque attention que Dante, avec son goût de réalisme, ait accordée à certains détails matériels, ceux-ci ne sauraient prévaloir contre ce qui est l'essentiel, c'est-à-dire contre la plénitude de vie que le poète a donnée à une merveilleuse série de formes, de tableaux, de personnages et de scènes dramatiques ; là est l'expression suprême de son génie. Notre attention ne doit pas s'en laisser distraire.

* * *

Le même curieux mélange de réalisme minutieux et de fantastique grandiose se continue, au-delà de l'Enfer, dans le Purgatoire ; mais on le voit s'y atténuer rapidement. Les nouvelles nécessités du sujet ont favorisé une évolution très nette de l'art du poète : le surnaturel gagne du terrain, le réalisme recule. Sous ce rapport comme sous tous les autres, le Purgatoire est la transition nécessaire entre le monde des sens et celui de l'esprit.

La forme, la hauteur, le volume de la montagne du Purgatoire constituent peut-être les problèmes les plus oiseux que se soient posés les commentateurs de Dante ; car il n'existe aucun moyen de les résoudre. Deux vers de l'Enfer (XXXIV, 124-126) ont donné à penser que la matière de la montagne était extraite de la cavité infernale ; dans ce cas, le volume de l'une serait égal à la capacité de l'autre. Mais cette interprétation est plus que douteuse. D'ailleurs fût-elle juste, qu'en pourrait-on tirer, puisque nous ne connaissons pas la capacité du gouffre ? Les seules données positives que Dante nous fournisse se bornent à ceci : la montagne se dresse au milieu de l'Océan, aux antipodes de Jérusalem ; elle est très haute :

Ulysse, qui en a découvert au loin la silhouette sombre, déclare qu'il n'en avait jamais vu d'aussi élevée (Inf. XXVII, 134) ; les arbres qui en couvrent le plateau supérieur sont perpétuellement courbés par le vent que produit la rotation du ciel de la lune (Purg. XXVI, 103-108) ; enfin Dante et Virgile mettent trois journées à gravir la montagne, — une nuit et un jour leur avaient suffi pour parcourir l'Enfer. D'autre part, la base du Purgatoire est peu étendue, car Dante l'appelle une « petite île » (Purg. I, 100), ce qui n'empêche pas le Paradis terrestre, situé au sommet d'avoir des proportions fort respectables. Cette « isoletta » est à rapprocher des « cerchietti » de l'Enfer : c'est une impression momentanée, qu'il faut considérer indépendamment de tout ce qui suit.

La forme d'une montagne aussi étroite et aussi haute devrait affecter la forme d'un cône très effilé, mais dont la pointe serait coupée ; en raison des terrasses circulaires qui en retrécissent graduellement le diamètre, on pense involontairement à un télescope plus ou moins allongé. Nous ignorons quelle est la circonférence de ces terrasses ; mais le poète leur prête une largeur de cinq mètres environ [6], et c'est là une donnée qui paraît mesquine pour une aussi grande masse. Dante a-t-il eu présente à l'esprit l'image de la tour de Babel, telle qu'elle apparaît dans certaines miniatures ? L'imagination germanique de P. Pochammer conçoit la partie supérieure du Purgatoire comme un obus monstre, dont la fusée est figurée par l'arbre central du Paradis Terrestre ! Des critiques italiens, au contraire, dessinent une montagne large et aplatie, conception que contredisent certaines indications formelles du texte [7]. Dante dit bien que, plus on monte, plus l'ascension devient aisée (Purg. IV, 88-90), mais c'est une erreur de voir ici une remarque d'ordre matériel, indiquant que les parois, d'abord verticales, se rapprochent graduellement de l'horizontale. Ce détail ne peut avoir qu'un sens allégorique : de cercle en cercle, le pénitent, allégé des dernières traces de ses péchés, s'élance vers le ciel d'un bond plus agile ; et cette interprétation nous invite à considérer toute la construction comme entièrement irréelle : les degrés que franchit le pénitent sont simplement ceux qui, de la vie de péché, s'élèvent à la pureté parfaite. Sans doute, la base de la montagne, jusqu'à la première terrasse, peut se comparer à certains massifs rocheux, où le grimpeur réussit à trouver des failles et des « cheminées », par où il se hisse avec les bras non moins qu'avec les jambes ; la vallée même des princes (c. VII) n'est pas sans correspondance avec certains coins de paysage alpestre. Mais Dante ne prend aucune peine ici pour faciliter notre illusion, et tout de suite apparaissent des scènes

purement fantastiques : pendant la nuit, un serpent tentateur essaie de pénétrer dans la vallée, aussitôt mis en fuite par deux anges à la tête blonde, aux ailes vertes, drapés de vert, et qui brandissent des épées de feu. Un premier ange, éblouissant de lumière, avait déjà fait son apparition sur le rivage de la mer, dirigeant une nacelle d'où étaient descendues des âmes appelées à la béatitude; et ces anges vont reparaître de degré en degré. De la riante vallée où il a passé la nuit, Dante ne peut s'élever par ses propres moyens jusqu'à la porte inaccessible qui ouvre le séjour de la purification proprement dite : pendant son sommeil, il y est miraculeusement transporté. Le Purgatoire est une région surnaturelle, où les derniers rappels à la réalité n'ont plus le même attrait que dans l'Enfer; aussi deviennent-ils de plus en plus rares, à mesure que le poète s'élève. Dans le Paradis Terrestre, au milieu d'un décor d'idylle où Dante évoque l'image de l'antique Pineta de Ravenne, se déroule une des scènes les plus émouvantes et les plus humaines du drame divin, la rencontre du poète et de Béatrice, et la confession de l'amoureux, infidèle quelque temps à l'idéal de sa jeunesse; mais ce triomphe de Béatrice, entourée d'un brillant cortège symbolique, est en même temps le triomphe de l'Eglise; et les visions apocalyptiques, qui suivent aussitôt, nous transportent décidément au-delà de ce que nos sens et notre intelligence peuvent concevoir. Dante boit de l'eau du Léthé, puis de l'Eunoé, et le voilà prêt « à s'élever vers la région des étoiles ».

L'ascension du poète vers l'Empyrée, à travers les sphères où évoluent les astres, se fait par un mécanisme d'une admirable simplicité : Dante est soulevé par la seule attraction du regard de Béatrice, instantanément; car dans l'immensité de l'espace la notion de durée s'efface comme celle de distance. Dante voyage-t-il encore avec son corps mortel ? Il répète le mot de saint Paul : « Dieu seul le sait » (Purg. I, 73-75) ; mais le lecteur n'y pense même plus : ne voit-il pas le poète pénétrer, à la suite de Béatrice, dans la substance impalpable et brillante des planètes « comme un rayon de soleil pénètre dans l'eau, sans en disjoindre aucune molécule » (Purg. II, 34-36) ? Cette fois, l'attitude de Dante à l'égard du merveilleux ne saurait être plus nette : il s'y lance sans réserve.

Par une hardiesse qui, chez tout autre, serait une folle témérité, Dante renonce à donner une forme humaine aux élus qui lui apparaissent dans les diverses planètes : ce sont des lueurs étincelantes qui parlent, et aussi qui rient, qui s'affligent, qui s'indignent, grâce à une mimique appropriée, faite de vibrations plus ou moins rapides, qui font passer la lumière du rouge sombre

au blanc le plus éblouissant ; elles ont recours aussi à des mouvements cadencés, à de véritables danses, accompagnées d'harmonies ineffables. Dante a pu décrire ainsi de vastes scènes, tour à tour gracieuses et grandioses, toujours expressives, notamment dans les sphères du Soleil, de Mars, de Jupiter, de Saturne, et surtout dans le Ciel des étoiles : là, il a représenté, comme en un ballet lumineux, accompagné de chœurs, la scène de l'Annonciation et le triomphe de Marie. Jamais sans doute poète n'a fait un effort aussi prodigieux pour s'élever dans le domaine du suprasensible et du divin, pour y adapter ses conceptions et son langage. Son attachement aux réalités concrètes n'est plus perceptible ici que dans deux ordres de faits : d'une part, il tire largement parti de ses connaissances cosmographiques, empruntées à Ptolémée, pour déterminer le mouvement des astres et leurs positions respectives; d'autre part, pour faire comprendre l'incompréhensible et imaginer l'inimaginable, Dante déploie un grand luxe de comparaisons, qui s'accumulent, qui se complètent et qui précisent les données matérielles inconciliables qui sont l'essence même du mystère : une intuition mystique permet seule d'en faire la synthèse. Grâce à l'ingéniosité de ces images juxtaposées, il conduit son lecteur aussi loin que le permet la raison, jusqu'au point où il faut le secours spécial de la grâce pour que l'absurde devienne, aux yeux du croyant, la vérité révélée. La vision suprême de Dieu, la description des éléments qui constituent le mystère de la Trinité fournissent un exemple définitif des ressources que Dante met en œuvre pour donner une forme concrète à ce qui échappe à nos sens et à notre raisonnement : il voit « trois cercles de trois couleurs différentes et d'une même contenance » (Parad. XXXIII, 116-117), ce qui ne signifie pas que ces cercles aient le même diamètre, mais bien qu'ils circonscrivent la même portion d'espace, c'est-à-dire qu'ils occupent la même place dans cet espace, étant intimement fondus dans une indissoluble unité. Mais ceci n'empêche pas le poète de discerner que les cercles sont comme des reflets les uns des autres, que le troisième est couleur de feu et que le second porte en soi les traits d'une forme humaine. Comment tout cela est-il possible ? Dante essaie en vain de mieux voir et de comprendre; puis il est tout à coup « frappé d'un éclair qui vient au secours de son désir. » C'est une illumination soudaine, qui s'éteint aussitôt; elle lui suffit : il a vu, il a compris.

Ainsi s'achève, dans les lointains les plus inaccessibles à l'homme, l'œuvre commencée au bord de l'abîme interdit aux vivants. Dans ce merveilleux triptyque, le poète a d'abord voulu que toutes ses inventions, même les

plus irréelles, fussent empreintes d'un réalisme saisissant, comme si la vie presque normale se poursuivait dans l'Enfer. Mais ceci n'est qu'une apparence, une illusion qui ne pouvait être longtemps entretenue : par une évolution inévitable, Dante, sans rien perdre de son amour inné de la précision, déroule, avec une franchise croissante, dans le Purgatoire des tableaux nettement fantastiques, et aborde, dans le Paradis, une série ininterrompue de visions purement surnaturelles.

HENRI HAUVETTE,
Professeur de langue et de littérature italiennes à la Sorbonne.

Salm (Bas-Rhin), août 1920.

Portrait de Dante, extrait d'une frise de Benozzo Gozolli
dans l'église Saint-François, de Montefalco.

Quelques observations sur le style de la Comédie

MONSIEUR Benedetto Croce vient de publier un livre (*) sur la Poésie de Dante, « introduction méthodologique à la lecture de la Comédie », par lequel il a voulu dissiper l'obscurité dont l'amas séculaire des commentaires historiques et philosophiques a enveloppé le texte du poème, et le restituer dans sa pure splendeur artistique. Il nous offre même, en quatre-vingt-dix pages (une trentaine par « cantique »), un « essai d'une lecture » suivant ce principe, une sorte de sommaire du contenu esthétique de la Comédie. On peut se demander si cette façon de résumer l'inspiration du poète n'est pas en quelque contradiction avec l'affirmation fondamentale de M. Croce lui-même : que la valeur de la Comédie, comme de tous les autres poèmes dans toutes les langues du monde, n'est définissable que par l'expression poétique, c'est-à-dire par le texte lui-même. On regrette que le vigoureux esthéticien ne se soit pas, en quelques endroits, attaqué au texte et n'ait pas montré, dans le détail de la réalisation poétique, la justesse de sa théorie.

M. Croce aura du moins le mérite d'avoir rappelé l'attention et même, souhaitons-le avec lui, la prédilection des critiques et des commentateurs sur le génie poétique de Dante, s'il est vrai que Dante soit beaucoup plus grand poète que grand théologien ou grand penseur politique, et qu'on l'ait un peu oublié. Je crois toutefois qu'on l'a beaucoup moins oublié que M. Croce ne le

(*) Benedetto Croce. *Scritti di storia letteraria.* t. XVII : *la Poesia di Dante.* Bari, Laterza, 1921 ; in-8°.

prétend, et que le point de vue des bons « dantistes » modernes n'est pas si éloigné du sien. Ils savent tous que les innombrables et minutieuses recherches sur les opinions de Dante, les circonstances de sa vie et l'histoire du temps ne sont qu'un acheminement à la connaissance du poème. Les chances d'erreur ainsi écartées, il reste à saisir, tout le long de l'œuvre, l'acte de création artistique, à sentir la vie et le caractère propres du poème, à en concevoir la beauté. Les critiques modernes ont une tendance à admettre que leur tâche s'arrête au point de départ de cette dernière étape, et que chacun doit la parcourir avec ses propres forces. Assurément, M. Croce contredirait toute sa philosophie s'il niait que la connaissance d'une œuvre d'art ne soit une opération purement personnelle, essentiellement diverse dans chacun des individus mis en présence de l'œuvre ; cependant on peut penser avec lui qu'une certaine orientation de la critique, que des principes généraux, une méthode d'interprétation esthétique disposeraient les individus à plus profondément et plus complètement sentir l'œuvre d'art. Cette méthode est beaucoup plus difficile à appliquer que la méthode historique ; elle est d'ailleurs encore assez mal établie ; et il faut bien répéter qu'en ce qui concerne Dante, M. Croce lui-même ne l'a pas précisée jusqu'au point où elle nous permettrait d'analyser, strophe par strophe, vers par vers et, pour ainsi dire, dans chaque mot, les éléments de la beauté.

Car c'est bien dans les mots, dans la phrase, que réside la beauté; l'intention générale du poème ou de chaque partie du poème n'est qu'une définition abstraite, qui nous permet de mieux comprendre les phrases et les mots, à laquelle on n'arrive d'ailleurs que par eux. Mais ces mots, véhicules, ou formes de la beauté, ne sont tels que parce qu'ils expriment, de la façon la plus parfaite, une pensée particulièrement profonde, ou riche, ou délicate; et dans chacune de ces pensées, se retrouve l'auteur tout entier... Il serait inutile d'insister sur ces vérités générales, si dans certaines parties de son livre, M. Croce ne nous faisait courir le risque d'une confusion.

Il nous dit, en effet, et nous répète avec force que la conception théologico-morale de la Comédie, son architecture, « n'étant pas une création poétique, « mais l'expression d'une intention didactique et pratique, ne saurait servir « à déterminer le caractère poétique particulier de chacun des Cantiques, et « pas davantage révéler les liens entre une situation poétique et l'autre : elle « ne peut donner que ce qui est propre à sa nature : des connexions exté- « rieures à la poésie et qui n'ont de valeur que pour la construction elle- « même. Tout effort que l'on ferait pour transformer ces motifs en motifs

« esthétiques serait fait en pure perte d'ingéniosité. La poésie des trois « cantiques ne réside pas dans la conception du voyage dans les trois « royaumes, au cours duquel l'humanité, représentée par Dante, passerait « de l'angoisse et du remords pour le péché au repentir et à la purgation « de l'âme, et de là à la béatitude ou perfection morale : ceci est un des « aspects du roman théologique, mais n'est pas le principe créateur de la « poésie qui s'est développée sur le roman. Ainsi, la raison poétique de la « très belle représentation de l'arsenal de Venise n'a rien à voir avec « l'intention, que l'on prête à Dante, d'opposer le spectacle d'une ardente « activité productrice à la malsaine agitation des malversateurs... on pour- « rait comparer l'architecture théologico-morale de la Comédie à un édifice « robuste et massif, sur lequel une abondante végétation grimpe, s'étend, « s'orne de rameaux, de festons et de fleurs, et la recouvre de façon à ne « plus laisser voir qu'en de rares endroits la rudesse de la pierre ou le « coupant des lignes ».

Ainsi, M. Croce nous invite à opérer, dans l'œuvre dantesque, une énergique sélection, — à laisser de côté toute une partie de cette œuvre, et toute une partie de la personne du poète, et même, dans chaque passage et pour ainsi dire dans chaque mot, une partie du sens que Dante y a inclus. La méthode qui nous est indiquée est un procédé pour extraire la beauté du texte, comme on extrait un métal précieux d'un minerai. Cette comparaison me semble mieux appropriée à la théorie de M. Croce que celle de l'édifice et du lierre qui le recouvre : car il ne nous cache pas que, pour lui, les conceptions philosophiques ou sociales, — support, ou occasion de la création artistique, sont, en fin de compte, une quantité négligeable, — des scories. Seule a de l'importance, seule existe, littérairement parlant, l'expression poétique d'un sentiment ou d'une image... Méthode séduisante, mais, dès la première réflexion, inquiétante, si l'on songe à quel point, chez Dante, l'homme politique, le moraliste et le poète sont intimement mêlés, combien l'intention didactique et moralisatrice est constante tout le long de son œuvre, et que si l'intention de faire œuvre d'art est chez lui tout aussi profonde et constante, elle ne l'est pas davantage.

C'est bien ce qui fait la difficulté fondamentale du texte de la Comédie, et ce qui rend les commentaires, pour encombrants qu'ils soient, inévitables. On ne peut pas sauter par-dessus cette difficulté, et déclarer que nous ne prendrons dans chaque mot, dans chaque phrase, que ce qui en constitue *pour nous* la beauté. Car ainsi, en réalité, bien que sous l'apparence des

mêmes mots et des mêmes phrases, nous substituerions au texte de Dante un autre texte ; nous ferions ce qui s'appelle, en musique, un « arrangement ». Par exemple, rien n'est plus facile (on sait qu'en musique ces arrangements sont précisément faits pour rendre un texte plus facile) que de goûter l'épisode de Paolo et Francesca de la façon la plus moderne, sans se préoccuper de ce que Dante a pu y mettre de ses conceptions morales. On peut le lire, en leur causant une émotion profonde, à des gens qui ne savent rien de Dante. On le peut si bien qu'on l'a souvent fait, et depuis longtemps, de telle sorte que l'épisode a pris pour le vulgaire le sens d'une glorification poétique de l'amour passionné. Nul doute, en effet, que Dante n'ait écrit cette scène dans une disposition de tendre et douloureuse sympathie pour les deux amants, et qu'en lui donnant un tel développement, le poète d'amour n'ait pris le dessus sur le moraliste. Cependant, s'il a placé Paolo et Francesca dans le deuxième cercle de l'Enfer, à côté de « Cleopatras lussuriosa », ce n'est pas sans raison ; et, en vérité, la conception morale qui les a mis à une telle place dans le monde d'au-delà domine toute la scène et, si l'on y prend garde, lui donne tout son sens, toute sa beauté tragique. Paolo et Francesca ne sont pas seulement deux amants passionnément épris et passionnément malheureux ; ils sont en même temps des coupables, coupables sans rémission, pour avoir commis le péché le plus tentant de tous, celui qui séduit justement les âmes les plus fines et les plus nobles :

Amor, che al cor gentil ratto s'apprende...

Le désir de la jouissance charnelle qui se mêle si vite aux plus délicates aspirations sentimentales, et que même la jouissance intellectuelle (Galeotto fu il libro...) éveille insidieusement : voilà le thème moral de l'épisode, voilà le fondement philosophique et même proprement théologique du drame humain dont Dante a senti et exprimé toute l'angoisse ; et en quoi ici la « construction » gêne-t-elle la « poésie » ? n'en est-elle pas la condition, ou plutôt ne sont-elles pas une seule et même chose ? N'est-il pas nécessaire d'avoir présente à l'esprit, rappelée, au cours de la lecture, d'un rapide coup d'œil intérieur, toute la structure morale de la Comédie, et toute la pensée complexe de Dante, pour comprendre le sens et la valeur poétique des expressions capitales du morceau ?

O anime *affannate*...
Noi che tignemmo *il mondo di sanguigno*.
Poi che hai pietà del nostro *mal perverso*,..

... O lasso!
Quanti dolci pensier quanto *disio*...
... Di *pietade*
Io venni meno sì com' io morisse...

Or, il en est ainsi de l'œuvre tout entière. Outre les éléments du style de Dante, qui tiennent à son instinct profond d'artiste ou à son expérience de lettré consommé : la précision descriptive, la vivacité oratoire, la concision des formules, la propriété des mots, l'aisance d'allures, l'équilibre de la composition, l'abondance et la pureté des images, l'harmonie sévère du rythme, la somptuosité des rimes, etc., — outre ceux qui tiennent à l'exceptionnelle force de son tempérament : sublimité ou brutalité ou étrangeté de l'expression scénique ou de l'expression psychologique, véhémence de l'invective ou de l'exclamation ou de la prière, intensité de la contemplation, etc., — il est un élément capital, qu'on ne trouve probablement à un même degré chez aucun autre grand poète : c'est la complexité sémantique. La volonté de Dante de représenter à la fois le monde extérieur et le monde intérieur, la vie terrestre et la vie éternelle, de faire à la fois œuvre dramatique, lyrique, philosophique et morale, imprègne à tout moment l'acte de création artistique; là même où, dans l'entraînement et la joie du travail d'exécution, il semble oublier ses conceptions religieuses ou politiques, celles-ci sont encore au fond, transparaissent dans les descriptions vivantes ou l'expression des sentiments. Il en est d'ailleurs généralement conscient, et les endroits où il semble ne l'être plus ne sont pas les moins beaux, puisque ce sont ceux où cette fusion est le plus complète. En tous cas, il n'est peut-être pas un passage de la Comédie où les mots dominants, en plus de leur signification immédiate et principale, n'aient encore, pour ainsi dire, des ramifications, — mieux, des racines dans les profondeurs de la pensée.

C'est donc une méthode indispensable pour une explication esthétique de la Comédie, je veux dire, pour une lecture de la Comédie faite de manière à en sentir toute la beauté, que de s'attacher, une fois connus les éléments de ce polymantisme par une étude sérieuse de la pensée philosophique de Dante et de l'histoire de son temps, à déterminer pour chaque passage, pour chaque mot capital, les divers sens qu'il renferme, ou plutôt les différentes régions de la pensée du poète avec lequel il est en communication, — à apprécier autant que possible l'importance relative de chacun de ces éléments dans l'expression étudiée, — à s'efforcer d'apercevoir comment ils se sont mêlés, fondus dans cet acte définitif et unique de l'inspiration, d'où l'expression a

jailli.... On conçoit, je pense, qu'à ce moment, qui est le moment essentiel de la critique littéraire appliquée à la Comédie, il serait également absurde de s'égarer en des commentaires sur l'histoire politique ou philosophique du temps de Dante, — et de négliger les faits de cette histoire et de celle de la pensée de Dante dont les reflets, même les plus ténus, entrent comme partie composante dans l'éclat du texte poétique. Restent ensuite à évaluer les éléments de pure sensibilité morale ou sensorielle, colère, douleur, peur, tendresse, etc., — lumière, couleurs, lignes, mouvements, musique, etc., — dont l'ensemble, dans toute création artistique, est prépondérant, puisqu'il est comme le corps vivant où la pensée vient s'animer : mais dans le poème dantesque plus que dans tout autre peut-être, si on n'y démêlait pas la présence et la qualité de l'élément intellectuel, ce corps vivant resterait presque toujours comme un corps sans âme.

Il me semble que cette méthode est celle du bon sens, et que nous sommes également éloignés de l'excès d'impressionnisme de M. Benedetto Croce, et de l'excès d'érudition analytique d'autres critiques, parmi lesquels, — pour prendre un des plus importants ouvrages de critique dantesque parus depuis vingt ans — on peut ranger l'Allemand Karl Vossler. Non que M. Vossler n'ait l'idée très nette de l'unité de la pensée dantesque ; il a fortement montré, — après d'autres, — l'application, chez Dante, de ce principe de l' « ordinatio ad unum », si cher à tout le moyen-âge; il nous fait concevoir clairement comment, pour Dante, le philosophe religieux, le citoyen et l'artiste poursuivent, sous trois formes apparemment différentes, le même idéal, et peuvent se fondre dans le même homme et dans la même œuvre; d'ailleurs on peut trouver dans la Comédie même plus d'un passage où Dante exprime sa conception de la complexité essentielle de l'œuvre d'art. Mais M. Vossler ne semble pas avoir conçu comment les éléments intellectuels de l'inspiration dantesque se fondent dans l'unité vivante de l'œuvre. Quand il dit que le Paradis ne fournit de matière possible ni pour la poésie représentative ni pour la poésie narrative, et que pour cela cette partie du poème repose sur une erreur fondamentale, — ici l'incompréhension artistique est évidente. Ce sont là, d'ailleurs, des définitions abstraites, donc, en matière littéraire, des sources d'erreur : c'est du texte qu'il faut partir, c'est-à-dire de l'étude du style dans sa complexité sémantique, dans sa réalité sensible.

Tout ceci a été aperçu par certains critiques. M. Giovanni Gentile, dans un article sur le livre de Vossler (Critica, VI, pp. 52-71) lui reproche de trop

analyser. « Vossler, dit-il finement, insiste sur ce que Dante a été *kritish, spekulativ und mystisch zugleich* : à sa place, j'insisterais davantage sur le *zugleich*... » M. Gentile entame ensuite une discussion sur l'allégorie dantesque, sujet capital pour la connaissance du style de la Comédie et de la valeur artistique du poème tout entier. Pour M. Gentile, — en ceci tout à fait contraire à la théorie de B. Croce, — l'allégorie, élément essentiellement intellectuel, réfléchi, de la composition poétique, n'est pas une interruption, un refroidissement de l'activité artistique, pour cette bonne raison : qu'elle n'est pas extérieure à l'inspiration, comme notre analyse nous le fait croire; pour Dante, elle est une réalité aussi intense que la réalité tangible qu'elle traduit; quand Virgile est pour nous, à première lecture, surtout le guide affectueux de Dante, et qu'il nous faut un effort, qui nous gêne un peu dans notre jouissance artistique, pour nous rappeler qu'il est en même temps un symbole de la raison, — pour le poète il en était autrement : la représentation de la haute et sereine pensée de l'antiquité classique était chose pour lui réelle, profondément sentie comme vivante. On voit combien une telle observation est importante pour la compréhension du texte, des mots mêmes dont le texte est composé, puisque l'allégorie est constante, et parfois double ou triple. Si elle reste froide pour nous, c'est que nous ne comprenons pas le langage de Dante.

Cependant, observe le plus ingénieux des dantistes italiens contemporains, E. G. Parodi (*Bullettino della Società Dantesca Italiana*, XVII, p. 297 et suivantes), il y a des endroits de la Comédie où, avec le sens historique et le sens artistique le plus aiguisés, nous sentons le froid tout de même... Ce sont les moins bons endroits, ceux où la fusion n'a pas été bien faite... Il y en a. Ils confirment toutes les observations précédentes, et M. Parodi nous le dit à peu près. Car au lieu que la plupart des poètes qui ont eu recours à l'allégorie, étaient de médiocres poètes et chez eux l'allégorie a étouffé la poésie, — ou qu'au contraire la représentation du réel, source d'une forte inspiration, a absorbé chez eux le symbole, — chez Dante, l'âme du poète est possédée à la fois par la vérité profonde représentée et par la réalité qui en est l'apparence sensible... Ainsi l'expression s'emplit, à déborder, de cette double inspiration... En fait, l'allégorie proprement dite, chez Dante, n'est qu'une forme particulière, un peu plus explicite, de cette qualité fondamentale du style, dont j'ai essayé de rappeler ici la définition.

JULIEN LUCHAIRE,
Inspecteur général de l'Instruction publique.

J. Stella. *Vita Roman. Imperatorum.*

Effigie de Frédéric Barberousse scellant la *Bulla Aurea* de 1156.

Le gibelinisme de Dante; la doctrine de la Monarchie universelle

De son vivant, quand les ennemis de Dante voulaient lui dire une grosse injure, ou trouver un bon prétexte pour lui couper éventuellement la tête, ils le qualifiaient de « gibelin » (1). Depuis, on a continué, parce qu'il est commode d'attacher au nom d'un grand homme une épithète qui permette de le classer. Mais lui-même a protesté ; il a pris soin de s'isoler ; il s'est vanté ou il s'est plaint — faut-il dire avec orgueil ou avec amertume — d'être à lui seul tout son parti (2). Il a rompu presque tout de suite et brutalement avec ses compagnons d'exil, les Blancs (3). Et il s'est nettement séparé des Gibelins impérialistes; il leur a refusé le droit de se réclamer de l'Empire, de l'accaparer comme leur chose, (4) de le compromettre dans leurs ambitions égoïstes, et de combattre sous l'enseigne « sacro-sainte » (5). « L'oiseau de Dieu », (6) l'aigle impériale, est l'emblème d'une justice dont ils s'écartent sans cesse; qu'ils prennent une autre bannière :

> Faccian li Ghibellin, faccian lor arte
> Sott' altro segno; che mal segue quello
> Sempre chi la giustizia e lui diparte : (7)

Il vaut donc la peine de se demander ce qui en est, et de marquer la vraie position de Dante. Tâche délicate et souvent essayée, que l'on peut aborder de diverses manières, soit en étudiant sa carrière politique, soit, puisqu'il a été un philosophe beaucoup plus qu'un homme d'action, en recherchant les origines de ses idées politiques et la place qu'elles lui

assignent au milieu des controverses de son temps. C'est ce que nous voudrions essayer pour l'une au moins de ces théories, pour la monarchie universelle.

La doctrine de la monarchie universelle a régné sur les esprits durant une très grande partie du Moyen Age. Cela, bien entendu, n'est pas vrai des princes, qui n'en tenaient aucun compte dans leurs querelles et leurs ambitions, mais des penseurs, des théologiens, des philosophes, des juristes. Si on l'a parfois contesté (8), c'est d'abord pour avoir oublié une distinction nécessaire. Pour ses partisans les plus convaincus — et notamment pour Dante — la monarchie n'excluait pas le moins du monde l'existence d'Etats particuliers, jouissant d'une large autonomie. Ainsi s'expliquent bien des textes qui y paraissent, au premier abord, très contraires, et qui, en réalité, ne prouvent rien. Ensuite, on s'est borné à relever — et encore d'une manière incomplète (9) — les textes qui l'affirment expressément, sans tenir compte d'idées qui la supposent ou qui la préparent, et qui en sont inséparables.

La monarchie universelle a d'abord été une idée ecclésiastique.

L'opinion des hommes d'Eglise a porté Charlemagne à l'Empire, par ce motif avoué qu'il avait « dilaté le nom chrétien » et qu'il étoit le « maître de la terre »; (10) comme s'il était de l'essence de l'Empire d'être universel, et qu'en revanche il appartînt à celui qui faisait figure de monarque universel de relever le titre impérial. Après Charlemagne, c'étaient encore les membres les plus éclairés du clergé franc qui avaient le plus combattu pour la conservation de son Empire. Dans la puissance du souverain et dans l'étendue de la monarchie, ils voyaient les meilleures garanties de la paix, idéal pour lequel ils se passionnaient, comme à d'autres époques on s'est passionné pour l'autorité, pour la liberté ou pour la démocratie, personne n'avait plus à y gagner que l'Eglise, et c'est elle-même qu'elle défendait en voulant sauver l'œuvre et perpétuer l'esprit de Charlemagne.

Mais, de plus, il existait une harmonie parfaite entre l'idée impériale et deux autres conceptions que cultivait également l'Eglise.

D'une part, l'idée de la chrétienté, citadelle de la religion et de la civilisation, toujours battue des flots de la barbarie païenne, toujours obligée de se défendre, toujours conquérante par devoir et pour étendre le royaume de Christ. Dans cette lutte éternelle, sur ce front unique, on avait besoin de l'unité de commandement. On la trouvait dans l'Empereur : « Que Dieu

lui soumette toutes les nations barbares! » telle est la prière officielle et solennelle de la liturgie.[11]

D'autre part, l'idée de l'unité du genre humain. Les anciens l'avaient entrevue. Les derniers poètes latins, un Claudien, un Rutilius, d'ordinaire si médiocres, s'étaient élevés jusqu'au sublime pour chanter la paix romaine, qui avait réuni l'humanité tout entière dans le sein de la ville devenue un monde. Mais quelle force nouvelle cette conception ne tirait-elle pas de la croyance à un Dieu unique, créateur et sauveur de tous les hommes, qui se trouvaient ainsi doublement frères !

L'unité elle-même devait être consacrée, symbolisée, affermie. Dans le domaine spirituel, c'était l'affaire de l'Eglise, qui développait de plus en plus le principe monarchique, base de sa constitution. Le goût du Moyen Age pour la logique et pour la symétrie exigeait que l'organisation temporelle répondît à l'organisation religieuse. Le pape doit avoir un pendant laïque; on proclame moins cette vérité qu'on ne la suppose comme allant de soi. Tous les raisonnements de philosophie politique sont implicitement fondés sur elle. La papauté elle-même a travaillé à l'accréditer. De même qu'elle a tendu à se modeler sur l'Empire et à s'en attribuer les droits, de même elle était disposée à lui reconnaître sa propre universalité. Avant de le combattre, et tout en le combattant, elle a contribué à le faire à son image et à sa ressemblance, comme un reflet d'elle-même. D'autant qu'elle croyait y avoir intérêt. En reconnaissant à l'Empereur le droit et le devoir particuliers de protecteur et le titre d'avoué de l'Eglise, elle lui faisait une situation à part au-dessus de tous les autres princes.

Ce sont des papes, ou en tous cas des hommes d'Eglise, qui ont reconnu dans l'Ecriture sainte, pour les appliquer à l'Empire, ces symboles qui, pour les gens du Moyen Age, formaient des arguments décisifs, ou proposé les comparaisons fameuses qui passaient alors pour des raisons. Que de fois n'a-t-on pas commenté le passage évangélique sur les deux glaives, toujours pour y voir l'image des deux pouvoirs, presque toujours pour incarner ces deux pouvoirs en deux hommes : un glaive éveille l'idée d'une main qui le tient. Les uns reconnaissaient à l'Empereur la pleine propriété et le plein usage du glaive matériel; les autres voulaient qu'il le tînt du pape et s'en servît *ad nutum sacerdotis*. Même pour ces derniers, l'Empereur, par l'entremise duquel agit le pape, lui est soumis, mais est universel comme lui. Grégoire VII et bien d'autres se sont plu à comparer les deux chefs de la chrétienté aux deux grands astres du firmament qui éclairent le

jour et la nuit. Rapprochement qui a servi aussi à marquer la subordination de l'Empereur — la lune n'emprunte-t-elle pas toute sa lumière au soleil ? — mais qui n'a pas moins servi aux impérialistes à prouver son universalité — la lune n'éclaire-t-elle pas toute la terre ? Frédéric II lui-même s'est emparé de l'argument des deux astres, comme de celui des deux glaives [12].

Enfin ce sont des esprits nourris de la Bible et des Pères, et désireux d'harmoniser l'histoire profane avec l'histoire sacrée, qui ont emprunté à l'antiquité chrétienne la théorie de la succession des empires, si importante dans l'historiographie du Moyen Age et dont Bossuet a donné l'éloquente et définitive expression. Par elle, l'histoire vient appuyer la doctrine de la monarchie universelle. Si chaque époque du monde se résumait ainsi en un grand peuple et en un grand Etat, si les annales de ces illustres monarchies du passé formaient le cadre de l'histoire de l'humanité, n'est-ce pas qu'en leur temps et tour à tour, elles-mêmes avaient fourni un cadre à la vie de l'humanité ?

Sans doute, elles étaient chose du passé, sauf la dernière, la plus vaste que le monde eût jamais vue, la seule dont les « savants » du Moyen Age pussent avoir une connaissance, à coup sûr bien déformée, mais précise, la seule aussi qui s'imposât à l'esprit des ignorants par les monuments qui en attestaient la puissance. L'instinct portait à croire à la survivance de l'Empire romain. La théologie justifiait l'instinct. Il suffisait d'ouvrir Daniel et ses exégètes : les Perses et les Mèdes avaient remplacé les Assyriens; les Grecs avaient détruit les Perses; les Romains avaient conquis les Grecs; mais cette quatrième monarchie était la dernière; elle devait donc durer autant que l'humanité. D'ailleurs l'Empire romain, prédestiné par la Providence à être le berceau du christianisme, reconnu pour légitime par Jésus quand il avait voulu naître conformément à l'édit de César Auguste et prescrit de lui payer tribut, sanctifié et comme absorbé par l'Eglise, bénéficiait des promesses de vie faites à l'Eglise. Ainsi les Charles et les Otton étaient les successeurs légitimes, sans que la tradition fût rompue, des Auguste et des Constantin dont ils avaient relevé les titres. Et la continuité et la sainteté de l'Empire en garantissaient l'universalité, qui en était inséparable.

On s'explique ainsi que, bien plus tard, en un temps où l'Empire était déjà battu en brèche, Bartole ait pu écrire : « Celui-là serait peut-être hérétique, et irait contre l'affirmation de l'Eglise, qui dirait que l'Empereur n'est pas le seigneur et souverain du monde tout entier. » [13]

*
* *

La monarchie universelle est, d'autre part, une idée romaine, et cela de deux manières.

Elle est née, dans une certaine mesure, du prestige de la ville de Rome, dont témoignent tant de légendes puériles et grandioses à la fois.(14) Par la christianisation de l'Empire, les souvenirs religieux de Rome concurrençaient moins qu'ils ne renforçaient et ne complétaient les souvenirs antiques. L'ignorance embrouillait les uns et les autres, mais l'imagination les grandissait. Sans bien rechercher sur quels titres était fondé ce privilège, — était-ce comme ville des Césars, ou parce qu'elle « avait été consacrée par le sang glorieux des deux grands princes » Pierre et Paul?(15) — il était entendu que Rome n'avait pas cessé d'être la capitale du monde.

Roma caput mundi regit orbis frena rotundi

disait un vers célèbre. « Rome, écrivait vers l'an 1000, l'auteur de la *Vie de Saint Adalbert*, est et s'appelle la tête du monde et la maîtresse de toutes les villes; c'est elle seule qui de rois fait des empereurs; comme elle renferme dans son sein le corps du prince des Apôtres, il convient qu'elle crée le prince de la terre entière ».(16) De même, qu'elle aussi, l'éternité de la Ville accréditait l'idée de la persistance de l'Empire, de même — la capitale supposant l'Etat — l'espèce de culte rendu à Rome est une forme de la monarchie universelle.

Vers la fin du XI[e] siècle, la renaissance des études de droit romain vient donner une troisième base à ces idées. Elle mit les hommes du Moyen Age en présence de textes qui furent commentés avec un respect égal, ou peu s'en faut, à celui que l'on portait à l'Ecriture. On y retrouvait une théorie laïque de l'Empire — très différente de la théorie chrétienne et qui finit par s'y opposer nettement — mais qui ne le grandissait pas moins. Le Digeste et le Code exaltent l'autorité et la personne de l'Empereur au point d'en faire presque un dieu sur la terre, et lui attribuent un pouvoir absolu, sans limite de temps ni d'espace. Maîtres du monde,

His ego nec metas rerum nec tempora pono;
Imperium sine fine dedi;

les Romains ont légalement, donc légitimement, transféré leurs droits à l'Empereur. L'Empire n'avait pu les perdre ou les aliéner, déchoir, s'émietter, disparaître. Car on ne prescrit pas, on n'acquiert pas contre lui. Principe

fondamental, rappelé à satiété par les légistes. L'Empire est éternel et universel, comme le droit romain, cette raison écrite, définitive par elle-même et toujours applicable.

Presque tous les romanistes ont été partisans de la monarchie, et l'on a souvent dit (17) quelle influence, par l'entremise de l'école de Bologne, le droit romain a exercée sur Frédéric Barberousse, et quelle part il a eue à la tentative la plus vigoureuse que l'Empire ait essayée pour faire passer les théories dans les faits.

*
* *

La monarchie universelle, en troisième lieu, est une idée germanique.

L'Empire avait été relevé au x^e^ siècle, en la personne d'Otton I^er^, par le peuple alors le plus puissant de l'Europe, le plus orgueilleux aussi, et le plus enclin à fonder le droit sur la puissance. Il est curieux de voir quelle idée les Allemands se sont faite de leurs titres à l'Empire. Trois théories ont été mises en avant, au Moyen Age, sur la source du pouvoir impérial. Pour le Saint-Siège et ses partisans, c'est le pape qui en dispose ; sa prétention se fonde sur un fait : il n'y a pas d'empereur sans un sacre, dont le pape est le ministre nécessaire; son droit d'arbitrage, en cas d'élection contestée, puis son droit de vérification de l'élection et d'approbation de l'élu, puis l'idée que l'Empire est un fief pontifical, tout cela dérive de cette impossibilité de se passer du pape, et tout cela se justifie, en théorie, par des titres historiques imaginaires mais généralement admis : la Donation de Constantin, et la translation de l'Empire d'Orient en Occident au profit de Charlemagne. — Les juristes enseignaient, d'après leurs textes, que l'Empereur est le délégué du peuple romain; thèse d'école sans application. Mais il y avait un lieu au monde où l'on était disposé à en faire une réalité. Rome n'avait jamais oublié sa vieille gloire. Dans toutes les occasions favorables, et notamment au XII^e^ siècle, avec Arnaud de Brescia, au XIV^e^, au temps de Henri VII, de Louis de Bavière, puis de Rienzi, les habitants de la ville de Rome se déclaraient « peuple romain » et prétendaient créer l'empereur. De la théorie papale, les Empereurs et leurs partisans acceptaient les fondements. Jamais roi d'Allemagne, au Moyen Age, n'a pris le titre d'empereur antérieurement au sacre. Les écrivains impérialistes ne nient pas la Donation de Constantin, quitte à ergoter sur sa validité; ils ne contestent pas ouvertement la théorie de la translation, consacrée, comme la Donation, par les Décrétales, quitte à en réduire le plus possible la portée. Mais jamais, sauf des capitulations passagères

imposées par la politique, ils n'ont reconnu que le pouvoir impérial dérivât d'une concession du pape. Avec le peuple romain, les empereurs ou les candidats à l'Empire ont parfois flirté : ainsi Frédéric II, Manfred, Henri VII; Louis de Bavière a consenti à recevoir de lui la couronne. Mais rien de sincère dans ces démonstrations. Pour Louis de Bavière — celui de tous les princes allemands qui a été le plus loin dans cette voie — son couronnement à Rome est contredit et comme condamné par sa constitution de Francfort, où il déduit tous ses droits du vote des électeurs allemands. La pensée vraie et constante des empereurs, c'est Frédéric Barberousse, le plus grand d'entre eux, qui l'exprimait, le jour où il déclarait aux Romains : (18) « Votre gloire, votre vaillance, c'est de l'histoire. En voulez-vous l'image : elle est chez nous. Charlemagne et Otton n'ont reçu de personne, ils ont conquis par leur courage, sur les Grecs et sur les Lombards, Rome avec l'Italie. J'en suis possesseur légitime. Qu'on arrache, si on le peut, la massue de la main d'Hercule ! Le bras des Allemands n'est pas encore affaibli » ; et le jour d'autre part où il signifiait au pape qu'il tenait « le royaume et l'Empire de Dieu seul par l'élection des princes ». (19)

Autrement dit, l'Allemagne professe une troisième théorie (20), qui jusqu'à un certain point, il faut bien le dire, est conforme aux faits (21); les voyages du couronnement impérial avaient-ils jamais été autre chose que des expéditions militaires, et ne fallait-il pas, à chaque nouveau règne, relever, pour ainsi dire, l'Empire par un nouveau coup de force ou de prestige (22) ? L'Empire n'est pas ecclésiastique; il n'est pas romain — bien qu'il en porte le titre — encore est-il remarquable qu'il ait fallu assez longtemps pour que l'épithète de romain s'attachât habituellement à son nom et finit par s'y incorporer (23) — ; il est germanique (24); il appartient à l'Allemagne par droit de conquête (25).

M. Stengel (26) trouve à cette idée une saveur bismarckienne et la rapproche du mot fameux attribué à Frédéric-Guillaume IV : « Une couronne impériale ne se conquiert que sur le champ de bataille ».

Il va de soi, d'ailleurs, que l'Allemagne n'a jamais poussé la logique jusqu'au bout et admis que l'Empire pût lui être enlevé le jour où elle se montrerait incapable ou indigne de le conserver. (27) Le droit — son droit — une fois fondé, était inamissible et imprescriptible à ses yeux.

Inversement l'Empire, chez ceux qui se vantent de l'avoir conquis par la force, en confondent l'idée avec celle de force, et croient le mériter d'autant mieux qu'ils sont plus forts ; l'Empire est un énergique stimulant de

la volonté de puissance. L'Allemagne l'a toujours considéré comme un moyen de justifier et de réaliser ses rêves de domination. Elle le prétendait universel, parce que son ambition l'était aussi. M. Haller l'a fort bien dit : (28) « Le contenu politique positif de l'Empire allemand, que l'on tend trop facilement à volatiliser au point d'en faire une théorie abstraite, c'est l'hégémonie allemande sur les peuples voisins dans le monde connu, dans l'ancien monde méditerranéen. Cette hégémonie n'est jamais devenue une pleine réalité, mais il y a eu une époque où elle a été le but que la nation elle-même s'est consciemment proposé; et il y a eu un instant où elle a paru bien près de s'établir ». La monarchie impériale, c'est la forme médiévale du pangermanisme.

Il suffira de quelques textes pour le prouver. Nous en emprunterons deux au temps de la plus grande splendeur de l'Allemagne. Au moment même où Frédéric Barbèrousse déclarait tenir le gouvernail de la Ville et du monde, *Urbis et orbis* (29), où, dans son entourage, on affectait de parler avec dédain des « roitelets », des « rois des provinces (30) », où l'on prenait un hautain plaisir à l'isolement de l'Allemagne entourée d'ennemis, et où l'on se réjouissait, dans la certitude de la victoire escomptée, qui en serait plus glorieuse, du nombre même de ces adversaires et de la jalousie qu'on inspirait (31), à ce moment était composé, au fond d'un monastère allemand (32), le curieux mystère intitulé *Ludus de Antechristo* (33). Ce drame entre personnages symboliques célèbre d'abord la restauration de l'Empire universel. C'est le droit des Romains qui est invoqué, car « selon les historiens, le monde entier était leur propriété »; mais ce sont les Allemands qui l'exercent à leur profit; et tout le poème les oppose aux nations rebelles, avec une nuance particulière de haine pour la France. L'Empire n'est pas conçu comme la patrie commune de peuples égaux; il comprend un vainqueur et des vaincus — la France, qui résiste seule, tandis que le roi des Grecs et le roi de Jérusalem se soumettent aussitôt, est tout de suite écrasée; — un peuple roi que ses vertus rendent digne de ce rôle, et des peuples vassaux, tributaires et subordonnés, et faits pour l'être : la deuxième partie du drame le prouve. Elle retrace la fin des temps, préparée par l'abdication volontaire de l'Empereur et la fin de l'Empire, signe précurseur de la venue de l'Antechrist. Celui-ci apparaît, en effet, et obtient l'allégeance de tous les rois. Mais tandis que la crainte fait tout de suite plier le roi des Grecs, et que les Français cèdent aux présents, « il est imprudent, déclare l'Antechrist lui-même, de combattre avec l'Allemagne »; et, de fait, tous les

souverains du monde, coalisés contre elle à l'appel de l'Antechrist, sont honteusement battus par la « fureur teutonique »; (le mot, ici, est pris en bonne part). Cependant la vertueuse et vaillante Allemagne est aussi loyale; elle l'est trop; elle n'est pas à l'abri des prestiges, et les miracles de l'Antechrist finissent par la séduire. Mais dans sa défaite même est apparue la supériorité morale qui la rendait digne de l'Empire.

L'autre texte est plus historique. Au lendemain de la mort de cet Henri VI qui avait conquis la Sicile et les trésors des rois normands, arraché, par les moyens que l'on sait, l'hommage de Richard Cœur-de-Lion, et fait reconnaître sa suzeraineté jusque par les rois de Chypre et d'Arménie, Otton de Sankt-Blasien écrivait : (34) « Sa mort doit être un objet de lamentations éternelles pour la race teutonique et pour tous les peuples de Germanie, car il les a rendus célèbres par les richesses des autres pays; il a, par sa puissance guerrière, inculqué la terreur à toutes les nations voisines; il a prouvé qu'ils étaient supérieurs à tous les autres; et, s'il n'avait été prévenu par la mort, c'est lui dont le courage et l'autorité auraient fait refleurir l'honneur de l'Empire et l'auraient rétabli dans son ancienne dignité ».

Au temps de sa décadence, l'Allemagne ne se décidait pas à renoncer à son rêve. Dans toutes les polémiques relatives à l'Empire, les Allemands introduisent le sentiment national (35). Ce qui met la plume à la main d'Alexandre de Roes, c'est un incident dans lequel il voit une insulte à l'Allemagne (36). « Mon zèle ardent pour ma patrie germanique, écrit Lupold de Bebenburg, m'a engagé à composer ce traité. » (37) Le *Planctus Ecclesiæ*, de Conrad de Megenberg (38) est une longue protestation contre l'injuste mépris avec lequel le Saint-Siège traiterait l'Allemagne. Ces trois auteurs défendent, moins encore les droits de l'Empire, que les intérêts et l'honneur de la nation qui le détient. Ils ont, entre autres, pour objet de maintenir l'Allemagne en possession d'un bien dont elle est fière, comme d'une glorieuse conquête, et qu'elle revendique jalousement.

*
* *

Quand une doctrine est ainsi exploitée, elle soulève l'opposition et provoque la concurrence. Celle-ci souffrit d'être soutenue par l'Allemagne. On la repoussa, et en elle-même, et parce qu'elle profitait à des gens qu'on craignait et qu'on détestait (39). « Qui donc, écrivait Jean de Salisbury, (40) (au temps où Frédéric Barberousse prétendait trancher seul un litige — le conflit

entre le pape Alexandre III et son concurrent Victor IV — où toute la chrétienté se jugeait intéressée) « qui donc fait des Allemands les juges des nations ? Qui donc a donné à ces hommes brutaux et violents le droit de donner à leur guise un chef à tous les hommes? » Un siècle et demi plus tard, dans un mémoire à Clément V[41], le roi Robert de Naples, après avoir montré que l'Empire portait avec lui la tentation de la monarchie universelle, ajoutait : « En outre, les rois des Romains[42] sont ordinairement choisis de langue germanique, dans une nation qui a coutume de produire des gens durs et intraitables, qui se ressentent plus de la férocité barbare que de la foi chrétienne, chez qui le brigandage n'est pas tenu à péché, et qui ne peuvent s'entendre ni avec les Français, ni avec les Italiens». Il conseillait au pape de prolonger, à dessein, la vacance de l'Empire. — « Thèse allemande; il la soutient parce qu'il est allemand! » C'est par cet argument qu'entre légistes ou écartait les conclusions, trop favorables à l'Empire, du grand canoniste Jean le Teutonique[43].

Mais l'opposition pouvait prendre deux formes. Ou bien on écartait de chez soi la juridiction impériale, ou bien on cherchait à s'en emparer. La première politique, sage et nationale, fut constamment celle de la France. Elle s'est formulée, au XIV^e^ siècle, dans la célèbre maxime : « le roi est empereur en son royaume; » maxime dirigée contre l'Allemagne et qui est un épisode de la rivalité des deux nations. Mais elle est bien plus ancienne. Seulement, il est arrivé qu'on a poursuivi parallèlement la seconde, la politique de mégalomanie et de « magnificence ». Dès le XII^e^ siècle, le *Ludus de Antechristo* accusait les Français d'aspirer à l'Empire. Parmi les Capétiens, quelques-uns donnèrent dans cette chimère. Fiers de leur puissance, tentés par l'anarchie où se débattait l'Allemagne, comptant sur leur clientèle germanique, égarés par le souvenir de Charlemagne, dont ils se réclamaient et qu'ils disputaient aux Allemands, ils songèrent à mettre l'Empire dans leur maison. Charles d'Anjou voulut y pousser son neveu Philippe le Hardi, et Philippe le Bel son frère Charles de Valois. L'acquisition de l'Empire n'eût d'ailleurs été qu'un moyen de réaliser les aspirations « d'un fol orgueil patriotique fait de présomption et d'ignorance »[44], qui se manifestait dans la littérature française, au temps où Jean de Jandun écrivait « que le gouvernement monarchique de tout l'univers appartient aux très illustres et souverains rois de France », et où Pierre Dubois justifiait cette prétention par d'originaux et peu modestes arguments : grâce à l'influence des astres, les Français de France, et spécialement des

environs de Paris, sont de meilleure complexion et plus raisonnables que les autres nations (45).

Or fut giammai
Gente si vana come la Sanese?
Certo non la Francese si d'assai. (46)

La monarchie universelle était en train de devenir une idée française.

* * *

Mais quand une doctrine a tant d'aspects et peut servir des intérêts si opposés, il est inévitable aussi qu'un jour vienne où quelques-uns de ceux qui l'avaient d'abord acceptée, se demandent si leur jeu est vraiment de continuer à la soutenir. Ce fut ce qui arriva pour l'Eglise en présence de la doctrine de la monarchie. En supposant que la papauté l'ait effectivement favorisée, comme elle a pu le faire au temps de Silvestre II et d'Otton III, ce fut bien fini de cette politique avec la réforme grégorienne. A partir du moment où la guerre fut devenue, en fait, l'état normal des rapports entre le Sacerdoce et l'Empire, le Saint-Siège comprit qu'il n'avait qu'à perdre à tout ce qui grandirait le prestige du pouvoir rival. Il faut des circonstances très exceptionnelles pour qu'un pape de caractère violent et de langue intempérante, tel qu'était Boniface VIII, très éloigné de l'ordinaire prudence du Saint-Siège, affirme que tous les Etats sont soumis à l'autorité de l'empereur romain, et que les Français « mentent par la gorge » quand ils prétendent y être soustraits » (47). La politique traditionnelle du Saint-Siège est tout autre. Elle travaille, de bien des manières, contre la monarchie universelle.

D'abord, pour son propre compte, le Saint-Siège s'en affranchit. L'expression de *regalia beati Petri*, entrée, vers le milieu du XI^e^ siècle, dans le langage de la cour de Rome et du droit public, pour désigner les temporalités de l'Eglise Romaine, implique que le pape tient les droits régaliens qu'il exerce, non, comme un évêque allemand ou lombard, de la concession de l'Empereur, dont il serait le sujet et le vassal, mais seulement du bienheureux Pierre, duquel seul il relève. C'est une manière d'affirmer sa souveraineté. Mais l'Empereur ne se titre-t-il pas « des Romains? » La question des droits du Pape ou de l'Empereur à Rome, nettement posée entre Frédéric Barberousse et Adrien IV, fut résolue par l'histoire au profit du Saint-Siège; l'Empereur fut exclu de Rome (48). L'Empire avait perdu sa capitale nominale, la ville sur les conquêtes de laquelle étaient, dans l'idée de

tous, fondés ses droits. Puis cet état pontifical souverain avait toujours été s'agrandissant. Après le Duché de Spolète et la Marche d'Ancône, acquis par Innocent III, après la Romagne, obtenue par Nicolas III, Boniface VIII avait eu des vues sur la Toscane; au temps même de Dante, Jean XXII travaillait à mettre la main sur la Lombardie. Le royaume de Sicile, enfin, avait échappé à l'Empire, qui l'avait tant convoité, pour rester dans la mouvance du pape.

Toujours d'autre part, en fait, le Saint-Siège a traité comme indépendants de l'Empire les autres Etats de l'Europe. Il les a, plus d'une fois, utilisés comme alliés contre l'Empereur. Il lui est arrivé de se poser officiellement comme le champion et le protecteur de leur liberté. (49)

Il a, en troisième lieu, avec un grand esprit de suite et une pleine conscience du but qu'il visait, — en érigeant chez eux des métropoles ecclésiastiques indépendantes de tout archevêché allemand, et parfois en conférant à leurs souverains le titre de roi — aidé les pays du Nord et de l'Est de l'Europe (les États scandinaves, la Pologne, la Hongrie) à se débarrasser de la tutelle religieuse et politique que prétendait leur imposer l'Allemagne.

Plusieurs de ces pays échangeaient la servitude allemande contre la « liberté des fils de l'Eglise » et « le noble joug de l'Apôtre Pierre », (50) autrement dit, ils devenaient les vassaux du Pape. Ce fut aussi la condition dans laquelle entrèrent, peu à peu, d'autres Etats : la Sicile, les royaumes ibériques, l'Angleterre elle-même. Mais la suzeraineté de l'Eglise excluait celle de l'Empire. Cette conséquence, en ce qui concerne au moins le royaume de Sicile, (51) donna lieu à de très violents conflits; elle n'était pas juridiquement moins certaine pour les autres pays. En somme, depuis le jour où la papauté avait méthodiquement entrepris de se placer à la tête de la hiérarchie féodale, comme suzeraine du plus grand nombre possible d'Etats — c'est-à-dire depuis le XI^e^ siècle — elle s'était posée en concurrente de la monarchie impériale. Les canonistes en vinrent à ériger en principe qu'il n'y avait pour un État que deux alternatives : relever de l'un ou de l'autre des deux pouvoirs suprêmes. (52) En un sens, c'était encore reconnaître la situation éminente et particulière de l'Empire; mais c'était surtout lui susciter une dangereuse rivalité.

Le Saint-Siège, d'autre part, parvint à exercer certains droits supérieurs, d'ordre en quelque sorte mixte, temporel autant que spirituel, sur la chrétienté tout entière : juridiction gracieuse, collation du titre royal, infliction de peines temporelles et d'une véritable mise hors la loi (53), direction de la lutte contre les infidèles, attribution des territoires conquis (54). En même

BONIFATIVS VIII

temps, d'ailleurs, il travaillait à établir sa suzeraineté sur l'Empire lui-même. Par un très grave précédent, Grégoire VII avait imposé une véritable promesse d'hommage à l'anti-roi qu'il opposait à Henri IV. Innocent II a fait peindre à Latran la cérémonie de prestation d'hommage de l'empereur Lothaire[55]. Innocent III a formulé la théorie de la translation;[56] si le Saint-Siège transportait ainsi l'Empire d'un pays à l'autre, c'est qu'il le déléguait. Innocent IV a proclamé que l'autorité temporelle, comme la spirituelle, appartenait au Pape, et que la Donation de Constantin avait été moins une donation véritable qu'une restitution.[57] Clément V a défini, dans la décrétale *Romani principes*, que le serment de couronnement impérial était un hommage.[58]

Mais alors, comme l'a très bien exposé Tolomeo de Lucques, dans son *De regimine principum*[59], la véritable monarchie, la dernière et la plus universelle de toutes, celle qui durera jusqu'à la fin des siècles, contiendra dans son sein l'humanité tout entière et présidera jusqu'au bout à ses destinées, ce n'est plus l'Empire romain : il s'est comme dissous dans l'Empire du Christ. Le nom en subsiste, mais l'autorité impériale n'est plus universelle, ni souveraine.

Seulement les papes n'ont pas insisté également sur ces deux points. Ils attachaient la plus grande importance au second ; ils tenaient moins au premier, d'autant moins, on le verra, qu'ils se flattaient davantage d'avoir assuré l'autre. Aussi chercherait-on vainement dans le *Corpus juris canonici* une décrétale, pendant de la décrétale *Romani principes*, qui aurait repoussé la doctrine de la monarchie. Les papes ont souvent agi comme s'ils la tenaient pour fausse; ils se sont laissé ou fait présenter des mémoires où on la taxait de fausseté;[60] ils ont rendu des décisions qui y étaient contraires, mais par voie de conséquence indirecte ou sur des points particuliers. Ainsi l'incidente fameuse, tant commentée par les juristes, qui est jetée, comme en passant, dans la décrétale d'Innocent III *Per venerabilem*[61] : *cum rex* [*Francorum*] *superiorem in temporalibus minime recognoscat* (le roi de France ne reconnaît pas de supérieur au temporel). Ainsi la décrétale de Clément V *Pastoralis cura* [62] et les expressions qu'elle emploie : *fines* ou *districtus imperii*, qui limitent territorialement l'Empire. Ils n'ont pas condamné le principe même.

Et il était arrivé, à l'occasion, au Saint-Siège de sembler le reconnaître, Innocent III — l'auteur de la décrétale *Per venerabilem*; mais il n'en était pas à une contradiction près — au temps de sa lune de miel avec Otton IV, parut

bien lui faire une place tout à fait à part entre tous les souverains. Et ce grand Italien a écrit quelque part que les deux pouvoirs spirituel et temporel ont leur siège dans la péninsule, « qui par eux, de par la volonté divine, exerce le principat sur toutes les provinces. » Grégoire IX a attribué l'universalité à l'Empire ; rétrospectivement, il est vrai, et dans la bulle et la phrase même où il déclare que l'Empire a été concédé à l'Église par Constantin. Et une bulle de Grégoire X (63) contient ce qui a jamais été écrit de plus net sur l'analogie, la parfaite correspondance, l'identité de principe, la nécessaire et bienfaisante union de ces « deux grands présents de Dieu », le Sacerdoce et l'Empire, institués en vue de la même cause finale : le gouvernement du monde présent, également indispensables l'un à l'autre, obligés à l'aide mutuelle et différents seulement par la diversité de leurs fonctions. Langage qui ne tire pas à conséquence, et suranné à cette date, mais preuve de l'empire que conservaient les vieilles conceptions.

Rien d'étonnant que les canonistes et les publicistes les plus dévoués au Saint-Siège soient embarrassés, incertains et souvent en désaccord. Ne remontons pas au delà des commentateurs du *Décret* de Gratien. Malgré sa date, le *Décret* ne met pas en relief autant qu'on pourrait le croire la monarchie temporelle du pape. Au contraire, il contient quelques textes où les glossateurs ont vu l'affirmation de la monarchie impériale ; notamment le canon *In apibus* (64) (un texte de saint Grégoire le Grand qui, pour établir par analogie la nécessité de l'unité, à chaque degré de la hiérarchie ecclésiastique, prétendait la retrouver en toutes choses, et contenait, entre autres, les mots tant commentés : *imperator unus*) ; le canon *Adrianus* (65), (récit légendaire de la concession faite à Charlemagne par le pape Adrien du droit de nommer le pape et de conférer l'investiture aux évêques du monde entier) ; le canon *Quo jure* (66) (un passage où saint Augustin développe l'idée que tous les droits sont fondés sur l'autorité de l'Empereur) ; et le canon *Jus Quiritium* (67) (un extrait d'Isidore de Séville qui énumère quelques théories juridiques propres au droit romain). Huguccio, le maître d'Innocent III, conclut du canon *in apibus* « qu'il ne doit y avoir qu'un seul empereur, en règle générale ; accidentellement, il en a été autrement, et peut-être à tort... En droit, il n'y a qu'un seul empereur romain auquel tous les rois devraient être subordonnés, quoi qu'il en soit en fait ». (68) Et lui aussi connaît l'expression de rois provinciaux. (69) Jean le Teutonique, l'auteur de la *Glose ordinaire* du *Décret*, est bien plus net encore. D'autant qu'outre les textes canoniques il s'appuie sur le droit romain. « L'empereur est le

prince du monde tout entier ». C'est à lui qu'il appartient de couronner tous les rois; « tous les rois, sauf preuve d'une exemption concédée par lui, lui doivent un tribut ». « S'ils prétendent n'être pas soumis à l'Empire romain, ils avouent par là même ne rien pouvoir posséder en propre ». Car « celui qui rejette l'autorité de l'Empire, ne peut ni hériter, ni jouir d'aucun des autres droits énumérés comme consacrés par le droit romain ».(70) Sa glose a eu une très grande fortune; elle a été longtemps reproduite même par ceux qui s'en écartaient.

Les commentateurs des premiers recueils de décrétales, puis des décrétales grégoriennes, avaient affaire à des textes dont l'esprit, et parfois les termes, étaient beaucoup moins favorables à l'autorité impériale, en même temps qu'ils écrivaient davantage sous la pression des événements. Il faut un certain temps pour que ceux-ci modifient les conceptions juridiques. Les faits devancent les théories. C'est peut-être seulement au XIII^e^ siècle que la doctrine a pleinement senti la nécessité de tenir compte de la faillite des deux grandes idées sur lesquelles on avait vécu jusqu'alors — la coordination des deux pouvoirs et l'unité politique de la chrétienté et des idées nouvelles qui les remplaçaient. Notamment l'attitude des divers Etats, leur volonté très claire de ne rien abdiquer de leur souveraineté, a déchiré toutes les fictions et obligé les partisans les plus convaincus de l'Empire à voir nettement l'opposition du fait et du droit. Comment expliquer que tout le monde n'obéisse pas à l'Empereur? Comment expliquer, en particulier, le cas de la France, celui des royaumes espagnols? (Pour la France, on avait la décrétale *Per venerabilem*. Pour l'Espagne on imagina une théorie : elle avait été reconquise sur les infidèles, en dehors de toute participation de l'Empire). Ceux qui n'obéissent pas à l'Empereur sont-ils en état de péché? N'y a-t-il pas, l'Empire restant en principe universel, place pour des exemptions? Autant de problèmes qui furent résolus de manières très diverses. La glose ordinaire aux décrétales de Grégoire IX est encore très impérialiste, autant que Jean le Teutonique; elle commente les décrétales par le droit romain et par le *Décret*. Aussi conclut-elle que « l'empereur est au-dessus de tous les rois et que toutes les nations lui sont soumises » ainsi que « toutes les provinces »; il est «le prince et le seigneur du monde »; « toutes choses sont en son pouvoir »; quoi qu'en dise la décrétale *Per venerabilem*, ce n'est que de fait, et non de droit, que le roi de France est exempt de l'autorité impériale.(71) Mais déjà Alain, un Anglais,(72) commentant la *Compilatio prima*, déclarait expressément que toute sa théorie sur

les rapports du pape et de l'empereur s'appliquait « aux rois et aux princes qui ne sont soumis à personne, *qui nulli subest*. Car chacun d'eux a autant de droit dans son royaume que l'Empereur dans l'Empire. Car le partage des royaumes, introduit par le droit des gens, est approuvé par le pape, bien que d'après l'ancien droit des gens l'empereur dût être unique au monde. »(73) — Innocent IV représente une nouvelle opinion qui deviendra classique chez les canonistes les plus favorables au pape : il reconnaît bien l'indépendance du roi de France par rapport à l'Empereur, mais au profit du pape.(74) — *L'Hostiensis*(75) a une doctrine plus hésitante,(76) mais qui en somme, de nouveau, accorde davantage à l'Empereur, « maître du monde, placé à la tête de toutes les nations ; il peut tout donner, *ex certa scientia* », et notamment c'est à lui qu'il appartient de légitimer dans le monde entier. Les rois de France, d'Espagne et d'Angleterre(77) lui sont soumis en droit, bien qu en fait ils ne lui obéissent pas. Peut-être cette désobéissance est-elle excusée de péché, tant que l'empereur n'exige rien d'eux.

Quant aux publicistes et aux philosophes qui ne font pas profession d'expliquer tout le droit, et, n'étant point obligés de suivre les textes pas à pas, peuvent esquiver les questions embarrassantes, ils profitent de cette facilité, en ce qui concerne le problème de la monarchie. A lire saint Thomas, c'est à peine si on se douterait qu'il y a un Empire, et qui a les prétentions que l'on connaît. Il développe ses conceptions politiques sans en tenir aucun compte. Il ne peut éviter d'en dire un mot dans son commentaire de l'épître aux Thessaloniciens, à propos des prophéties qui voient dans la dissolution de l'Empire un des signes précurseurs de la venue de l'Antechrist et de la fin du monde. Ne sont-elles pas réalisées, puisque, depuis longtemps, les peuples se sont séparés de l'Empire Romain ? Non, répond-il, l'Empire n'est pas détruit, il est transformé de temporel en spirituel ; c'est la rupture avec la foi chrétienne qui sera la véritable annonce de la fin des temps. C'est-à-dire que, comme pour son disciple Tolomeo de Lucques(78), l'Eglise est à présent, pour lui, le véritable Empire. Mais cette interprétation mystique laisse intact le point de savoir si c'est à bon droit, ou seulement en fait, que les peuples ont secoué l'autorité de l'Empire temporel. Pas plus que Tolomeo, saint Thomas n'a résolu la question. J'incline à croire que, mis au pied du mur, il l'aurait résolue contre l'Empire; mais il ne l'a pas fait. Un autre thomiste de marque, Egidio Colonna, dans son *De Ecclesiastica Potestate*,(79) prend un soin très attentif, quand il oppose et compare les deux pouvoirs, à éviter l'espèce de simplification, très favorable à l'Empire,

qui résumait en lui et faisait représenter par lui tout le pouvoir temporel. Ce pouvoir, pour lui, c'est tout aussi bien — et même plus souvent — la royauté que l'Empire. « Ceux-là, dit-il[80], se trompent qui prétendent que le Sacerdoce et l'Empire, ou le Sacerdoce et le pouvoir royal, viennent l'un et l'autre immédiatement de Dieu. »[81] Tout au plus, reconnaît-il[82] que l'Empereur est le plus grand des pouvoirs humains; expression qui n'implique pas que les autres lui soient subordonnés. S'il touche à ce problème, c'est presque pour le déclarer oiseux. Il insinue[83] que le temporel étant symétrique et figure du spirituel, de même que le pape est le sommet d'une triple hiérarchie subdivisée en neuf ordres,[84] de même on pourrait dire que l'Empereur a autour de lui une première hiérarchie formée des rois, des princes, des ducs, et ainsi de suite. On reconnaît là, plus précisée, une des idées qui ont concouru à former la doctrine de la monarchie.[85] « *Sed de hoc non sit nobis cura* », ajoute-t-il aussitôt. Mais tout cela ce sont des prétéritions et non des négations. Evidemment, on hésitait à nier. La croyance à la monarchie avait de trop fortes racines; elle répondait trop bien à ce besoin de tout « ramener à l'unité » qui hantait les penseurs du moyen âge; elle n'était qu'une autre face de la croyance à la chrétienté.

La vraie explication de cette attitude hésitante et contradictoire se trouverait peut-être en ce passage d'un publiciste, d'ailleurs obscur, Egidio Spiritali de Pérouse, dans un pamphlet contre Louis de Bavière et ses partisans : « Pour le plus grand bien du monde, il faut qu'il y ait un seul monarque. Et si l'on dit qu'alors l'Eglise est communément dans son tort, puisqu'elle n'aspire pas au grand bien qu'est cette monarchie, il faudra répondre que certaines choses qui sont les meilleures par nature, deviennent les pires par occasion..... Ainsi, par la malice de quelques monarques, il vaut mieux que le monde se passe d'un pouvoir si considérable qui a jadis opprimé la sainte Eglise »[86].

*
* *

Si nous passons maintenant dans le camp impérialiste, nous devrons reconnaître que l'idée de la monarchie parut subir une éclipse au XIII[e] siècle. En théorie, elle se conciliait fort mal avec la nouvelle situation de l'Empereur, vassal du pape pour la Sicile. En fait, Frédéric II sans doute ne l'a pas abandonnée autant qu'on l'a dit quelquefois.[87] Brunetto Latino avait raison d'écrire de lui : « Ses cuers ne baoit à autre cose fors que a estre sires et souverains de tout le monde... Il cuidait bien, par lui et par

ses fils, sousprendre tot l'empire et la terre toute, en tel manière que ele n'issist jamais de leur subjection »[88]. Et Innocent IV lui faisait un procès de tendances; il ne le calomniait pas, quand il mettait les autres souverains en garde contre son ambition[89]. Des mots lui ont échappé qui prouvent qu'à l'occasion il aurait repris les traditions de sa famille, de son pays, de sa fonction[90]. Seulement les occasions lui ont manqué. Engagé, comme son grand-père, dans une lutte acharnée contre le Saint-Siège, tandis que Frédéric Barberousse, à force d'irriter et d'inquiéter par ses prétentions, avait rejeté à peu près toute la chrétienté dans les bras d'Alexandre III, Frédéric II s'est épuisé en efforts pour organiser contre le pape une ligue des rois. Il ne s'est pas lassé de répéter aux autres souverains que sa cause était la leur, que la papauté les menaçait tous en sa personne, et qu'après sa défaite, leur tour viendrait. Il invoque la solidarité des princes en des termes qui paraissent les supposer égaux. Efforts inutiles d'ailleurs. Quant aux rois qui se succèdent en Allemagne après la chute des Hohenstaufen, et qui ne parviennent même pas ou ne tiennent pas à ceindre la couronne impériale, ils ne s'attachent pas sérieusement à en revendiquer les prérogatives.

Et d'autres préoccupations s'imposaient aux publicistes ; d'autres questions surgissaient auxquelles personne n'aurait pensé un siècle plus tôt. Il y eut un moment où l'Allemagne put s'imaginer qu'elle était menacée de perdre l'Empire. Il est certain que des projets dangereux pour elle — d'ailleurs très divers — s'agitèrent dans des milieux très différents, dans l'entourage de Charles d'Anjou, notamment, et dans celui du pape Nicolas III. C'est contre les ambitions françaises que polémique Alexandre de Roes, vers 1281 ou 1282[91]. Bien qu'il ait inséré dans son travail, et ainsi pris à son compte un traité de Jourdain d'Osnabrück[92] qui, encore tout à fait dans l'ancienne formule, affirme « que la puissance de César est supérieure à toutes les autres puissances du monde, lesquelles lui sont subordonnées » ; ce qui le passionne, ce n'est pas l'universalité de l'Empire, mais le droit de l'Allemagne sur l'Empire. Aussi son argumentation, curieuse et bizarre, n'intéresse-t-elle pas directement notre sujet. Mais il importe de signaler l'espèce d'appât qu'il jette aux Français, pour les engager à respecter le droit historique de l'Allemagne. Aux deux pouvoirs connus jusqu'à lui, le Sacerdoce, qu'il laisse aux Italiens, et l'Empire, qu'il veut garder pour l'Allemagne, il en ajoute un troisième : la science et l'enseignement, qui sont l'apanage de la France et de son Université de Paris. Ainsi chacun aura sa part. Cette conception toute nouvelle d'équilibre entre les grandes puissances, concession

au sentiment national, s'allie encore, chez lui, à la vieille conception des pouvoirs universels. Mais la contradiction entre les sentiments, sinon entre les idées, est évidente. Voilà pourquoi l'œuvre d'Alexandre de Roes marque une étape dans l'histoire de l'abandon progressif de l'idée de monarchie.

Quelques années plus tard, cette idée retrouvait, en la personne de Henri VII, un représentant qui en comprenait la grandeur et ne demandait qu'à en faire une réalité. Il a rouvert le *Corpus Juris Civilis* pour y ajouter la constitution *Ad reprimenda*, sur le crime de lèse-majesté » (93), où il proclame que « selon les préceptes divins tout être vivant est soumis au prince romain. » C'est comme une contre-partie de la bulle *Unam sanctam*. Naturellement, il trouva des légistes pour lui donner raison : un curieux mémoire (94), de la fin de 1312 ou du commencement de 1313, s'efforce d'établir, à grand renfort de textes de droit romain, que « de par la Providence divine et la volonté des peuples, toutes les choses temporelles sont sous la protection et à la disposition du prince Romain », que « toutes les nations et toutes les provinces sont soumises à l'Empire », et que « le monde tout entier lui appartient ».

Mais tout, dans cet épisode, est accidentel. Il s'explique par le caractère personnel de Henri VII, où une très haute idée de la grandeur de sa tâche, de ses responsabilités, de ses devoirs — par conséquent de son pouvoir — se mélangeait à une ambition teintée de chimère et d'archéologie. Il s'explique surtout par les circonstances, qui donnaient à la doctrine de la monarchie un intérêt d'actualité, tout pratique et presque de procédure. La grande affaire de l'empereur, pendant les derniers mois de son règne, ce fut son conflit avec le roi Robert de Naples. Le procès de lèse-majesté engagé contre ce prince, la citation à lui adressée et la sentence capitale rendue contre lui, étaient-elles valides en droit ? Une citation n'est-elle pas nulle quand elle est faite en dehors du territoire de celui qui la lance ? Et le royaume de Sicile n'était-il pas en dehors de l'Empire ? La décrétale *Pastoralis cura* a été promulguée par Clément V tout exprès pour trancher ces deux points contre l'Empereur. L'affirmation de la monarchie universelle les tranchait, ou plutôt les faisait disparaître à son profit. D'où les discussions passionnées et prolongées auxquelles donna lieu la décrétale *Pastoralis cura* (96), et l'incident tout entier. Ce fut un des beaux cas du temps (97).

Mais la situation de fait ne tarda pas à changer de nouveau. Louis de Bavière avait autre chose à faire que de menacer les autres par ses prétentions. Il lui aurait suffi d'être laissé tranquille chez lui et reconnu. La grosse

question, alors, redevient la même qu'au temps de l'interrègne, ou déjà au temps de la rivalité de Philippe de Souabe et d'Otton IV. L'élu des princes allemands a-t-il le droit de prendre en mains le gouvernement de l'Empire ? Ou bien a-t-il besoin de l'approbation pontificale ? Question résolue dans le sens de l'indépendance de la couronne allemande [98], d'abord, en 1338, par les affirmations hautaines de la déclaration des électeurs à Rense et de la constitution *Licet juris*, promulguée par Louis de Bavière, à Francfort ; ensuite, en 1356, par les adroites prétéritions de la Bulle d'Or, œuvre de Charles IV [99]. Mais si la constitution *Licet juris* contient un écho affaibli de la constitution *Ad reprimenda* — « l'empereur n'a besoin de la confirmation de personne, car [100] il n'a pas de supérieur sur la terre, et, au contraire, les nations et les peuples lui sont soumis » — elle renferme aussi un passage qui rapproche et égale presque les rois et l'empereur — « Dieu a donné des lois au genre humain par l'Empereur et par les rois » [101]. La Bulle d'Or, d'autre part, peut bien, en un seul petit passage [102], appeler l'Empereur « le chef temporel du monde et du peuple chrétien », elle avoue que l'Empire, en fait, a des frontières qu'il ne songe pas sérieusement à franchir. Le fameux article 31, « considérant que le saint et illustre Empire Romain commande à des nations diverses par les mœurs, le genre de vie et la langue, » — début grandiose qui annonce beaucoup plus qu'il ne tient — recommande aux électeurs de faire apprendre à leurs enfants « à partir de l'âge de sept ans », outre « l'idiome teutonique qu'on pouvait présumer leur être naturel, » les langues italienne et slave [103]. Il n'est question d'aucune autre. Le caractère vrai de l'Empire — un ensemble de territoires, où une race prépondérante, la race allemande, exerce l'hégémonie sur des Italiens et sur des Slaves, — est bien plus nettement marqué que n'est rappelé le caractère universel qu'on lui attribuait autrefois.

Tout comme les gouvernants, les publicistes qui prennent les intérêts de l'Empire réclament désormais pour lui l'indépendance beaucoup plus que l'universalité. La première thèse était dans le sens d'une évolution fatale et juste ; la seconde n'était qu'un anachronisme de plus en plus difficile à soutenir. Les Allemands aussi devaient s'incliner devant la réalité, et comprendre que telle prétention, déjà chimérique au XII^e^ siècle, devenait absurde au XIV^e^, ne fût-ce qu'en présence de ces deux grands faits, qui bouleversaient l'équilibre des forces : la victoire politique du pape sur les Hohenstaufen, et l'ascension, au premier rang des puissances, de la France de Philippe-Auguste, de saint Louis et de Philippe le Bel. Tout le monde, désormais,

reconnaît la souveraineté temporelle indépendante du pape. Tout le monde, aussi, sous une forme ou sous une autre, admet que l'autorité impériale comporte des exemptions. On diffère par la manière de les expliquer, par l'étendue qu'on leur donne, et par le plus ou moins de franchise avec laquelle on les reconnaît.

De là une conséquence : le problème de la monarchie, beaucoup plus complexe, est beaucoup plus longuement discuté qu'au temps où presque tout le monde l'acceptait confusément, sans éprouver le besoin d'en bien déterminer les conséquences. Mais il n'en faut pas conclure[104] que la doctrine gagne du terrain, et prenne plus d'intérêt pratique. C'est le contraire ; on en parle davantage parce qu'elle est plus contestée, parce qu'elle s'effrite — comme le font toujours ces conceptions grandioses, mais chimériques, lorsqu'on veut les préciser. Ses défenseurs cherchent, en somme, à sauver la face, à trouver le moyen de garder les mots en renonçant aux choses. Et l'Empire finit par ressembler à un légataire universel, que ce beau titre n'empêche pas d'avoir à supporter bien des legs particuliers.

Déjà, Alexandre de Roes avait reconnu l'exemption de la France. Engelbert d'Admont, dont le *De ortu, progressu et fine Romani imperii* est à peu près contemporain de la *Monarchie* de Dante, s'empêtre dans des contradictions. Il affirme tour à tour et avec la même force que la monarchie est voulue de Dieu, conforme à la nature, réclamée par l'intérêt général comme une condition de la paix ;[105] que d'ailleurs elle n'a jamais été et n'est pas réalisée, et qu'on s'en passe fort bien ;[106] et enfin que certains Etats, comme la France et l'Aragon, ont des privilèges qui les en affranchissent.[107] — Même embarras, à la génération suivante, chez Lupold de Bebenburg, dans son *De jure regni et imperii romani.* Lui aussi, après des déclarations générales très catégoriques, admet les rois à prouver leur exemption. Mais il écarte, par prétérition, l'hypothèse de privilèges concédés par l'Empire lui-même. Il conteste un argument par lequel « beaucoup de Français », d'après lui, justifient leur revendication d'indépendance, et qui est fondé sur leur nom même. L'Empire, disent-ils, a été transféré aux Francs ; chacune des parties de l'ancien royaume franc, donc la France, a droit à sa part d'Empire, en quelque sorte, donc à la pleine souveraineté. A quoi Lupold répond en revendiquant pour l'Allemagne ce nom glorieux. Le vrai roi des Francs, c'est le roi d'Allemagne, dans les Etats duquel se trouve la France orientale ou Franconie ; tout au plus peut-on concéder aux Capétiens le titre de rois de la France occidentale[108].

Mais il paraît bien admettre, car il n'ose, en thèse générale, attaquer de front les Décrétales, l'argument tiré de la bulle *Per venerabilem*. Enfin, pour la France, comme pour les autres rois, il y a la prescription. Dans quelle mesure peut-elle légitimer, en droit, leur souveraineté de fait (109) ? Elle ne saurait fonder une exemption complète.

Ce que les rois ont acquis, par coutume, c'est l'hérédité de leur couronne, et c'est une juridiction ordinaire, qui n'exclut pas complètement la juridiction supérieure de l'empereur. Celui-ci, d'abord peut intervenir entre leurs sujets et eux, soit en appel, soit en cas de négligence grossière ou de déni de justice ; ensuite, est leur juge à eux-mêmes ; enfin exerce dans leurs Etats, concurremment avec eux, la juridiction gracieuse ou *réservée*. Cette théorie est doublement intéressante. D'abord le rôle ici attribué à l'empereur est exactement celui que les partisans du pape réclamaient pour le Saint-Siège : les deux monarchies se calquent l'une sur l'autre. Ensuite — et ceci concerne davantage notre sujet — il est visible que la revendication de Lupold n'est pas une fin en soi, mais un argument. Il soutient que l'élu des princes allemands n'a aucun besoin de la confirmation du pape pour prendre en mains l'administration de l'Empire. Mais il se heurte à une objection : à quoi sert donc le sacre impérial ? Il n'a pas même la pensée de le supprimer ; et il répugne à dire qu'il ne confère qu'un vain titre (110). Alors il imagine et prétend fonder sur l'histoire (111) une distinction entre les pays qui l'intéressent vraiment, entre l'Empire, au sens étroit du mot : Allemagne, Italie, royaume d'Arles, sur lesquels l'élection suffit à conférer l'autorité — et les autres pays où l'empereur n'exerce que cette juridiction médiate et gracieuse en possession de laquelle il n'entre que par le sacre. Ainsi la thèse de la monarchie universelle — ou ce que Lupold en conserve — n'a plus guère pour objet que de fournir une raison d'être à la cérémonie religieuse du sacre, et à l'intervention du Saint-Siège exigée par la tradition.

Marsile de Padoue, que la tradition ne gêne pas, et qui dans son système se passe fort bien du sacre, avait limité l'Etat, en même temps et parce qu'il le sécularisait ; précurseur, sur ces deux points, des théories modernes, au lieu de s'attarder encore dans les conceptions médiévales, il déclare le problème de la monarchie fort intéressant, mais étranger à l'objet de ses recherches (112), après avoir d'ailleurs indiqué brièvement toutes les raisons qui militent en faveur de la solution négative : l'immensité des distances, l'isolement géographique, les différences de langues et de coutumes (113). En sorte que sa véritable pensée apparaît fort bien (114). — On peut en dire autant

d'Occam, bien que, suivant sa coutume, par jeu d'esprit, par scepticisme foncier, ou par prudence, il se plaise souvent à aligner, sans conclure, les arguments pour ou contre ; et que, dans son œuvre prodigieuse et hâtivement rédigée, il lui soit arrivé de se contredire. Dans ses *Super potestate summi pontificis octo quæstionum decisiones*, il refuse — ceci évidemment contre Lupold de Bebenburg — d'admettre la moindre différence entre les droits du roi des Romains régulièrement élu, et ceux de l'Empereur après le sacre ; qu'il s'agisse de l'autorité immédiate sur les pays directement soumis à l'Empire, ou de l'autorité médiate sur les pays situés en dehors de l'Empire au sens étroit, l'élection par elle-même confère l'une et l'autre. Mais quelle est la différence entre elles, et en quoi consiste exactement la seconde ? Voilà le point essentiel pour nous, sur lequel on chercherait vainement une réponse claire. Occam se contente d'affirmer que la différence est très réelle, car les rois et les princes des pays extérieurs à l'Empire sont libres et ne sont pas les esclaves de l'empereur. Pour définir leur situation un peu ambigüe, il semble qu'il mette l'accent sur la liberté plutôt que sur la dépendance. Dans le *Dialogus* il est plus net. Traitant de l'organisation de l'Eglise, il se refuse à voir dans la papauté une institution essentielle. L'Eglise pourrait très bien avoir plusieurs chefs ; une aristocratie peut maintenir l'unité d'un Etat. Et il tire argument de la pluralité des gouvernements civils, que donc il reconnaît et approuve, pour conclure que de même que chaque Etat a son roi, chaque province ecclésiastique pourrait avoir son chef. L'humanité ne peut-elle pas être trop nombreuse, la terre trop vaste, pour qu'un seul la gouverne ? Un seul chef n'est-il pas plus facilement corruptible ? Il arrive que le même régime ne convienne pas aux parties et au tout. Il tombe sous le sens que ces derniers arguments valent dans le domaine civil, comme dans le domaine spirituel. Aussi bien Occam n'hésite-t-il pas à dire que quand Aristote considère la constitution monarchique comme la meilleure, il ne parle que des Etats particuliers ; sa doctrine ne vaut pas pour le monde entier, au moins en général et sauf exceptions. Dans la suite de l'ouvrage, où il traite du pouvoir impérial, il déclare, avec un sens du contingent qui n'est pas fréquent au Moyen Age, que la monarchie universelle est affaire de circonstance ; à chaque époque son régime politique. Contre ces passages si formels pèsent bien peu, à notre avis, telle phrase qui les contredit [115], — ni le pape, ni même l'empereur, dit-il quelque part, ne pourrait exempter le roi de France, par exemple, de la juridiction impériale, car ce serait détruire l'Empire, ce qu'aucun d'eux n'a le droit de faire [116], — et bien moins encore, dans des écrits qui ont un but plus

immédiat et pratique, le fait de répéter — sans y attacher sans doute grande importance — des formules stéréotypées, qui avaient cours autour de lui [117].

Nous rattachons aux impérialistes le grand romaniste Bartole [118], malgré les thèses très favorables au Saint-Siège qu'il lui arrive de soutenir, et qui surprennent chez un homme de sa formation intellectuelle. Mais il avoue avec un certain cynisme qu'elles sont affaire de prudence et non de conviction intime; il vit « en pays ami de l'Eglise » ; il n'oublie jamais la nécessité « de favoriser l'Eglise ». Nourri dans l'étude de textes qui sont tout pénétrés de l'idée impériale, il regrette l'Empire [119]; mais son esprit positif ne s'acharne pas à restaurer le passé ; il s'applique, au contraire, à justifier le présent ; et ses regrets, d'ordinaire, ne se manifestent qu'en ceci, que lui aussi travaille à concilier la théorie avec les faits, au lieu de l'abandonner tout simplement. Il n'a fait, bien souvent, que répéter ses devanciers, mais il lui est arrivé de proposer une solution hardie et nouvelle. Il distingue entre l'appartenance à l'Empire et l'obéissance à l'empereur ; il identifie, au contraire, l'Empire avec le peuple romain, et recherche qui composera ce peuple. Les sujets de l'Empire, d'abord, mais pas seuls ; il serait trop petit. D'explication en explication, il finit par y faire rentrer tous ceux qui, avec des degrés divers d'indépendance, — Toscans et Lombards, Vénitiens, sujets de l'Eglise, sujets des rois de France et d'Angleterre — vivent sous les lois romaines, ou reconnaissent, du moins, que leur souveraineté est un démembrement de l'Empire et en découle à un titre quelconque, par privilège, aliénation, prescription [120]. Il admet très largement tous ces motifs d'exemption, et non seulement pour les royaumes qui en jouissaient de longue date, mais pour les villes italiennes ; il a créé toute une théorie de la ville libre, qui ne reconnaît pas de supérieur, qui forme un empire en miniature, qui est son propre prince, *civitas sibi princeps* [121]. L'Empire idéal n'en subsiste pas moins. Il n'est plus un Etat ; il est le lien moral qui unit tous les hommes conscients d'appartenir à une même civilisation, la civilisation latine et chrétienne [122]. Vue neuve et presque géniale; transposition féconde d'une idée périmée en une idée d'avenir. Mais, comme Bartole ne transforme pas le moins du monde l'Eglise en une libre société de croyants, et ne touche pas à la hiérarchie qui en est l'ossature, abandon de la conception, chère au Moyen Age, de la symétrie entre le spirituel et le temporel.

*
* *

Incontestablement, la doctrine de la monarchie universelle perdait du

terrain. Les impérialistes qui la défendaient encore, pour la forme, par habitude, ou par point d'honneur national, ressemblaient, en un sens, aux partisans du pape qui évitaient d'en parler. Pour les uns et pour les autres, cette doctrine était une espèce d'idéal qui n'était pas fait pour être réalisé ici-bas. Mais les premiers considéraient cette réalisation comme impossible, à cause des difficultés matérielles et des résistances nationales, et les seconds la considéraient comme dangereuse, à cause de l'impiété et de la tyrannie des empereurs.

Quand cette dernière crainte s'atténua, parce que l'on crut avoir victorieusement établi en doctrine, et que l'on espéra faire triompher en fait, la thèse de la subordination de l'Empire au Sacerdoce, on vit ce spectacle curieux : la monarchie jouir d'un regain de faveur chez les partisans les plus convaincus du Saint-Siège.

Déjà Henri de Crémone, ou l'auteur anonyme du traité sur la bulle *Clericis laicos*, avait très bien vu que l'intérêt de l'Eglise était de rappeler aux princes leur subordination à l'Empire. « Car alors ils ne pourront nier qu'ils ne soient, au temporel, médiatement soumis au pape, puisque l'Empire est tenu de lui en fief[123]. »

Alvaro Pelayo est d'un ultramontanisme non douteux et qu'on peut dire exalté. Dans son *De Planctu Ecclesiæ*, au cours de l'espèce d'examen de conscience qu'il a composé pour les diverses conditions humaines, la dix-neuvième faute habituelle qu'il relève ordinairement chez les rois, c'est « qu'en fait ils ne veulent pas reconnaître que l'Empereur est au-dessus d'eux, et qu'ils doivent être couronnés par lui. »[124] Car « l'Empereur est bien au-dessus de tous les rois et princes du monde, quoi qu'en disent le roi de France, en vertu de la décrétale *Per venerabilem*, qui ne vise que le fait, et les rois d'Espagne[125] ». Conrad de Megenberg a écrit son livre *De translatione Romani Imperii*[126] très expressément pour réfuter Lupold de Bebenburg et sa doctrine de l'inutilité à peu près complète de l'approbation pontificale. Or — Dante mis à part, bien entendu[127] — personne, peut-être, à côté des arguments juridiques, n'a plus insisté sur les arguments rationnels qui militent en faveur de la monarchie. La raison exige « qu'il y ait un seul prince de tous les princes du monde, à l'image de l'organisation et du gouvernement de l'univers, qui a un seul maître. Aristote dit dans sa Métaphysique : *Encia nolunt male disponi nec bona pluralitas principancium.* Tous les esprits raisonnables ont horreur des discordes qui résulteraient de la multiplicité de princes tous égaux entre eux.

Tous les sages tiennent la monarchie universelle pour juste et équitable..... Ni par prescription, ni par une loi quelconque, les autres rois ne peuvent être exemptés de la souveraineté de l'Empire. » Conrad veut réserver pour l'Empereur au moins la juridiction médiate et la juridiction gracieuse, telles que les définit Lupold de Bebenburg ; il le combat souvent, mais sur ce point il le démarque presque. « Pas plus que l'Eglise universelle ne peut exempter de sa juridiction un seul de ses fidèles, l'Empereur ne peut soustraire qui que ce soit au bras de son autorité. » [128] Pape et Empereur sont universels comme le soleil et la lune qui les symbolisent.

Alvaro Pelayo et Conrad de Megenberg citent les textes du *Décret* et du *Digeste* que traditionnellement les glossateurs invoquent en faveur de la monarchie. Conrad, on l'a vu, allègue aussi des arguments de raison. Mais ce ne sont que des considérants à l'appui d'une thèse dont le vrai motif est ailleurs. A leurs yeux, les vrais titres de l'Empereur, ce sont les services qu'il peut rendre à l'Eglise. « Avouons, dit Alvaro Pelayo [129], que l'Empereur est le maître du monde ; oui, mais sous le pape. Il est le maître du monde en ce qui concerne l'usage du glaive temporel », sous la direction du pape. Conrad de Megenberg est plus précis encore. C'est « comme au défenseur principal de l'Eglise de Dieu [130] » que tous les rois sont soumis à l'Empereur. Là est la source de son pouvoir. Pourquoi, dit-il encore [131], le roi des Romains doit-il, plutôt que les autres, être confirmé par le pape ? Précisément « parce qu'il est en droit le maître suprême des choses temporelles ». Il y a un rapport étroit entre sa dépendance à l'égard du pape et son autorité sur les autres. C'est par son intermédiaire que les autres relèvent du Saint-Siège et s'y rattachent. C'est lui qui, « de l'éperon impérial peut dompter ceux qui voudraient se révolter contre l'Eglise et mépriseraient les censures ecclésiastiques. Aussi le Saint-Siège Romain doit-il entourer d'une faveur spéciale les rois des Romains et les appuyer dans l'exercice de leurs droits. Sans quoi il est à craindre que l'Eglise travaille à sa propre ruine. Il y en a qui se prétendent exempts, et qui, si l'on me permet de parler librement, ont été engraissés et enrichis des faveurs de l'Eglise. S'ils voulaient se révolter, qui défendra l'Eglise, maintenant que l'Empire est presque réduit à rien ? Je crains que l'Eglise n'ait nourri des serpents dans son sein. » Sans doute Conrad de Megenberg parlait ici en bon patriote allemand, et l'allusion haineuse à la France est évidente. Mais nous avons montré que d'autres pensaient comme lui, qui n'avaient pas les mêmes raisons. De divers côtés, on tendait à en revenir à la vieille conception de l'Empereur avoué

de l'Eglise, et puisant dans ces fonctions autant de droits que de devoirs.

*
* *

Nous avons esquissé l'histoire des controverses qui se sont déroulées au sujet de la monarchie. Nous l'avons même conduite jusqu'à la génération qui a suivi Dante, afin de mieux voir dans quel sens s'orientaient les esprits. Nous avons reconnu qu'ils ne tendaient pas le moins du monde à s'ordonner en deux écoles : les « gibelins » partisans et les « guelfes » adversaires de l'Empire universel. Combattue, en fait beaucoup plus qu'en principe, par les papes eux-mêmes, attaquée mollement, ménagée, passée sous silence, ou souvent même acceptée franchement par plusieurs des adhérents les plus dévoués du Saint-Siège, la doctrine de la monarchie n'avait rien de « laïque »; elle était de plus en plus abandonnée par beaucoup de défenseurs de l'Empire, et précisément par les partisans les plus convaincus de l'indépendance du pouvoir civil, qui luttaient sur un autre terrain. Même en laissant de côté, comme nous l'avons fait à dessein, un troisième groupe, que l'on pourrait appeler l'école française, et qui fait front, avec une égale vigueur, contre la monarchie impériale et contre la monarchie pontificale, toutes les nuances d'opinion, touchant ce problème se rencontrent dans ces deux camps. On se partage moins d'après des doctrines et des principes que d'après des tempéraments, selon qu'on est plus homme d'action et de sens pratique, ou plus juriste et plus philosophe de cabinet. Si Dante a été gibelin, ce n'est pas le premier livre de la *Monarchie* qui suffit à le prouver.

On peut dépasser cette conclusion négative. Sans analyser longuement une œuvre très connue et très accessible, il est facile d'apercevoir maintenant en quoi consiste l'originalité de Dante, cette originalité qu'il revendique si fièrement au début même de la *Monarchie*. « Comme, entre toutes les vérités cachées et utiles, la connaissance de la monarchie temporelle est la plus nécessaire et la plus cachée, et que tout le monde la délaisse, parce qu'elle n'a pas pour objet immédiat le gain, mon intention est de l'arracher des ténèbres où elle se cache, d'abord pour que mes veilles soient utiles au monde, ensuite pour conquérir le premier cette palme et cette gloire ».

Dante est un isolé, un anachronisme vivant, d'abord par la netteté avec laquelle il pose sa thèse déjà un peu démodée, ensuite par la manière dont il unit des idées qui tendaient à se dissocier : la monarchie universelle et

l'immédiateté divine de l'Empire, enfin par la démonstration détaillée qu'il en donne. Vigueur de l'affirmation et ampleur de la démonstration : ces deux traits n'avaient jamais été ainsi réunis. Jusqu'alors la doctrine de la monarchie avait été d'autant plus catégoriquement affirmée qu'on l'avait moins creusée, et que l'on ne prétendait pas l'exposer *ex professo*, avec le souci de l'établir rationnellement. Ou on l'affirmait en deux mots, en passant, comme chose incontestable et incontestée — ainsi, très souvent, aux XI^e^ et XII^e^ siècles ; — ou on la raisonne, mais en la limitant ; — c'est le cas de la plupart des publicistes depuis la fin du XIII^e^ siècle.

C'est que personne, au Moyen Age, n'y avait jamais attaché la même importance que Dante. Il en parle avec une ardeur religieuse, comme les plus croyants parlent de l'Eglise. Elle n'est pas pour lui une vague croyance, un dogme peu précis, peu gênant et peu fécond. Elle est le salut de l'humanité ; elle est la paix, la possibilité d'un développement harmonieux et parfait des sociétés humaines, et comme une nouvelle révélation qu'il apporte au monde. Nulle part n'apparaissent mieux le sérieux profond de Dante, son souci d'être utile et le désintéressement dont il est fier.

De là la beauté particulière de ce livre, dont la forme est d'ailleurs si lourde, à notre goût, et le fond tellement chimérique et périmé. Elle vient du ton, qui est celui du croyant et de l'apôtre, et non du controversiste, de la gravité de l'exposition, impersonnelle comme la vérité elle-même. La *Monarchie* — le premier livre, en particulier, car le second, et surtout le troisième, en diffèrent un peu — a ce caractère unique d'être un écrit de polémique, et cependant un des ouvrages les plus abstraits qui soient. Qui croirait, à première vue, qu'il est sorti de la même âme passionnée que les invectives violentes et pittoresques de la *Divine Comédie ?* Ce premier livre passe souvent pour être dirigé contre la politique française ; et il est sûr, par la *Divine Comédie*, que Dante détestait la France, « la mauvaise plante qui couvre la chrétienté de son ombre délétère ». Mais la France n'est pas nommée dans la *Monarchie*. L'ouvrage tout entier n'est pas un simple exercice de pensée ; il vise un but — « comme notre sujet, dit-il [132], est politique... et comme tout ce qui est politique est soumis à notre pouvoir, il est manifeste que notre sujet a pour fin première, non la spéculation, mais l'action ». Cependant il ne renferme aucune allusion précise et claire à aucun fait contemporain. Aussi a-t-il résisté à toutes les tentatives faites pour le dater. On a proposé bien des dates ; toutes sont plausibles, ce qui prouve qu'aucune ne s'impose.

Veut-on un contraste parfait ? Il est fourni par le remarquable mémoire

rédigé pour Henri VII, au moment de son conflit avec Clément V et Robert de Naples[133]. Comparable au premier livre de la *Monarchie* par l'étendue et par la volonté de prouver, c'est un plaidoyer de circonstance, un écrit de controverse agressive, animé d'une passion toute procédurière, qui soutient une grande cause par des subtilités de procureur; sincère, peut-être, mais probablement salarié; œuvre d'un de ces hommes à qui Dante pensait peut-être, quand il exprimait son dédain pour les besognes lucratives[134], et avec lesquels il a toujours évité de se confondre, lui qui, admirateur enthousiaste de Henri VII, l'a servi par la plume, mais avec indépendance, et sans jamais enrôler précisément sa plume à son service[135].

Les arguments qu'il emploie le classent d'ailleurs dans une tout autre famille d'esprits. Ses démonstrations ne sont pas fondées sur les textes du *Décret* et du droit romain qui défrayaient ordinairement la polémique. Toutes ses raisons sont d'ordre philosophique et moral. Pour remplir sa destinée, qui est le développement complet de ses facultés intellectuelles, l'humanité a besoin de la paix universelle; celle-ci est mieux assurée, par un monarque qui, placé au-dessus de tous, n'a rien à convoiter; qui est le juge suprême des querelles, insolubles entre égaux; et qui peut réaliser la justice parfaite, dont la puissance n'est pas une condition moins nécessaire que la droiture de volonté. L'unité du genre humain exige l'unité de son chef. Créée à l'image de Dieu, l'humanité doit lui ressembler; mais Dieu est l'un par excellence. Fille du ciel, l'humanité doit lui être analogue; mais toutes les sphères célestes sont mues par le premier et unique moteur. L'unité enfin, comme plus simple, est en soi préférable à la pluralité et plus conforme au plan divin et à la nature. Arguments de raison, on le voit, beaucoup plus que d'autorité. En dernier lieu seulement vient l'argument « d'expérience » et de fait; le Christ a choisi, pour naître, le seul moment où la monarchie universelle était parfaitement réalisée.

L'histoire, réelle ou légendaire, bien ou mal interprétée, avait tenu au moins autant de place que le droit dans les écrits des publicistes. Dante la dédaigne autant que le droit; avait-il le vague sentiment qu'elle serait contraire à sa thèse?[136] Dans le premier livre de la *Monarchie*, elle n'intervient jamais. Le second livre donne une vue, très systématique, de l'histoire romaine seulement. Dans le troisième, sauf une discussion sur la validité de la Donation de Constantin, et sauf quelques mots sur Charlemagne et Hadrien, et Otton I^er^, Dante trouve moyen de soutenir longuement l'indépendance de

l'Empire vis-à-vis du Sacerdoce, sans faire autre chose qu'une allusion très vague à leur longue querelle.

De là viennent les lacunes que présente son ouvrage. Fortement construit — les prémisses admises — il laisse sans réponse des problèmes très graves. Dante n'éprouve pas le besoin de s'imaginer comment s'administrera son empire unique, ni quelle en sera la constitution. Oubli — volontaire ou non — difficile à pardonner chez qui prétend traiter *ex professo* le problème de l'Empire. Sera-t-il électif? On peut le supposer ; la théorie que l'Empereur est choisi par Dieu seul et que les hommes ne font que le proclamer[137], est évidemment une transposition du droit canonique, lequel est fondé sur l'élection. Mais ce n'est pas dit explicitement. Dante conserve-t-il le sacre ? Peut-il le conserver, sans compromettre toute la thèse de son III[e] livre ? Peut-il le rejeter, sans une rupture avec le passé qui répugnerait à son esprit traditionaliste ? Mais, surtout comment s'organisera la monarchie nniverselle ? Elle n'implique pas, dit-il, [138] « que les plus petites décisions concernant chaque municipe soient prises immédiatement par le monarque ». A des peuples divers, vivant sous des climats contraires, il faut des lois différentes. Mais si l'on s'inquiète de savoir les rapports des « princes particuliers » avec le « prince suprême », on n'est guère avancé d'apprendre qu'ils recevront de lui la loi, comme l'intellect pratique, en vue de l'action, reçoit de l'intellect spéculatif la majeure, sous laquelle il pose la mineure, ce qui est son rôle propre, pour tirer la conclusion ou acte. » Lupold de Bebenburg est tout de même plus précis.

Enfin, l'empire universel aura-t-il, en même temps, un caractère national, comme le voulaient les Allemands, et parfois les Français, et quelle nation en sera dépositaire, pour son plus grand honneur et avantage ? Dante a-t-il opposé à la conception d'un empire allemand, celle d'un empire italien[139] ? Il est certain qu'il n'a pas de sympathies allemandes. S'il déteste la France, il ignore l'Allemagne, et il n'en parle presque jamais [140]. Il est certain aussi que sans nier la validité provisoire du droit public qui chargeait l'Allemagne de donner des maîtres à l'Italie et au monde, il ne le tenait pas pour définitif[141]. Mais le premier livre de la *Monarchie* plane dans des régions où s'effacent toutes les rivalités nationales, que l'unité de gouvernement a précisément pour objet de contenir. Le second livre — qui n'est pas le plus original — prouve que la conquête du monde par les Romains a été juste. Cette conclusion n'est évidemment elle-même que la majeure d'un syllogisme que Dante n'achève pas ; il en laisse le soin à ses lecteurs. Mais deux conclusions sont possibles, qui d'ailleurs ne s'excluent pas l'une

l'autre. La première, c'est la légitimité de l'Empire tel que Dante le voyait, et que, avec tout le monde, il tenait pour identique à l'Empire romain. La seconde, ce serait la reconnaissance du droit des habitants de la ville de Rome à disposer de l'Empire. Je ne doute pas que ce ne fût bien la pensée de Dante. En tout cas, on la lui a attribuée de son temps. L'Eglise a rendu la *Monarchie* responsable de la bravade par laquelle Louis de Bavière a reçu du peuple romain la couronne que lui refusait le Saint-Siège (142). Mais il faut avouer que Dante insinue sa pensée, bien plus qu'il ne la proclame. On la devine moins dans la *Monarchie* que dans quelques-unes de ses lettres. On sait de quelle curieuse manière il les datait. « La première année de l'heureuse carrière du César Henri en Italie » (143). Il semble que pour lui le règne de César commence et que ses droits partent, non de son élection par les princes allemands, ce qui serait la thèse germanique conforme au gibelinisme classique, non de son sacre à Rome, ce qui serait la thèse guelfe et pontificale, mais de l'entrée, sur le sol sacré de la péninsule, de celui qui est « son époux, la consolation du monde et la gloire du peuple italien » (144). Il ne revendique pas précisément l'Empire pour l'Italie, mais il paraît bien croire qu'il doit lui revenir. Et, par une étrange déformation de l'histoire, il ramène le conflit entre les adversaires et les partisans de l'Empire à une lutte entre le vieux sang lombard, barbare, et le sang romain et troyen (145). Voilà qui fait bien de lui un précurseur de Pétrarque et de Rienzi.

Au fond, il y avait peut-être une contradiction entre sa pensée et ses sentiments. Il a confusément senti, et peut-être refusé de s'avouer, une des difficultés inhérentes au système de la monarchie : c'est qu'elle serait l'enjeu des ambitions nationales. Il y avait en lui un philosophe cosmopolite et un patriote italien. L'un et l'autre, en sens divers, sont très loin des Allemands, que nous avons vu défendre la monarchie par orgueil et par patriotisme germaniques. Ceux-là ne comprennent ni Dante, ni l'Italie, qui s'étonnent que l'Italie salue son grand poète national dans l'homme qui, disent-ils, voulait la soumettre à un souverain étranger. Ils méconnaissent que Dante, en s'emparant de la vieille doctrine de la monarchie, lui a donné, en même temps que son expression la plus puissante, une forme nouvelle et qui n'a plus rien de germanique.

E. JORDAN,
Professeur à la Sorbonne.

L'épisode des "chapes de plomb" (ch. XXIII de *l'Enfer*)
d'après la miniature du manuscrit de Chantilly.

Les miniatures du manuscrit de l'Enfer à Chantilly

Le manuscrit 597 du Musée Condé, à Chantilly, est doublement précieux : par le rarissime commentaire de Guido da Pisa sur l'Enfer de Dante, dont il est l'exemplaire prototype [1], et par sa très riche illustration.

Demeuré longtemps à peu près ignoré, utilisé sans doute pour la première fois par l'abbé Viviani, dans son édition de la Divine Comédie, d'Udine, 1823, ce manuscrit a été signalé avec quelques détails, en 1846, par Colomb de Batines [2], d'après les indications à lui fournies par le possesseur d'alors, le marquis Archinto, de Milan. Après la dispersion du cabinet Archinto, le précieux volume passa en Angleterre, où il fut acheté par le duc d'Aumale pour sa collection de Chantilly. C'est à Chantilly qu'il fut examiné, en 1888, par le Rév. Edward Moore, qui, dans ses *Contributions to the textual criticism of the Divina Commedia* [3], en a fait ressortir, en quelques lignes, le grand intérêt. Un peu plus tard, M. Gustave Macon [4] lui consacrait une notice des plus substantielles dans le second volume de son très beau catalogue intitulé *Chantilly. Le Cabinet des livres. Manuscrits* [5].

Enfin, M. Francesco Paolo Luiso en a donné une description aussi exacte que minutieuse dans le premier volume de la *Miscellanea di Studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni* [6].

Sur l'origine et sur la date de ce magnifique manuscrit, M. Luiso apporte des données extrêmement précises. Il établit [7] que le carme Guido da Pisa a écrit son commentaire, dans la troisième décade du XIV^e^ siècle [8], pour l instruc-

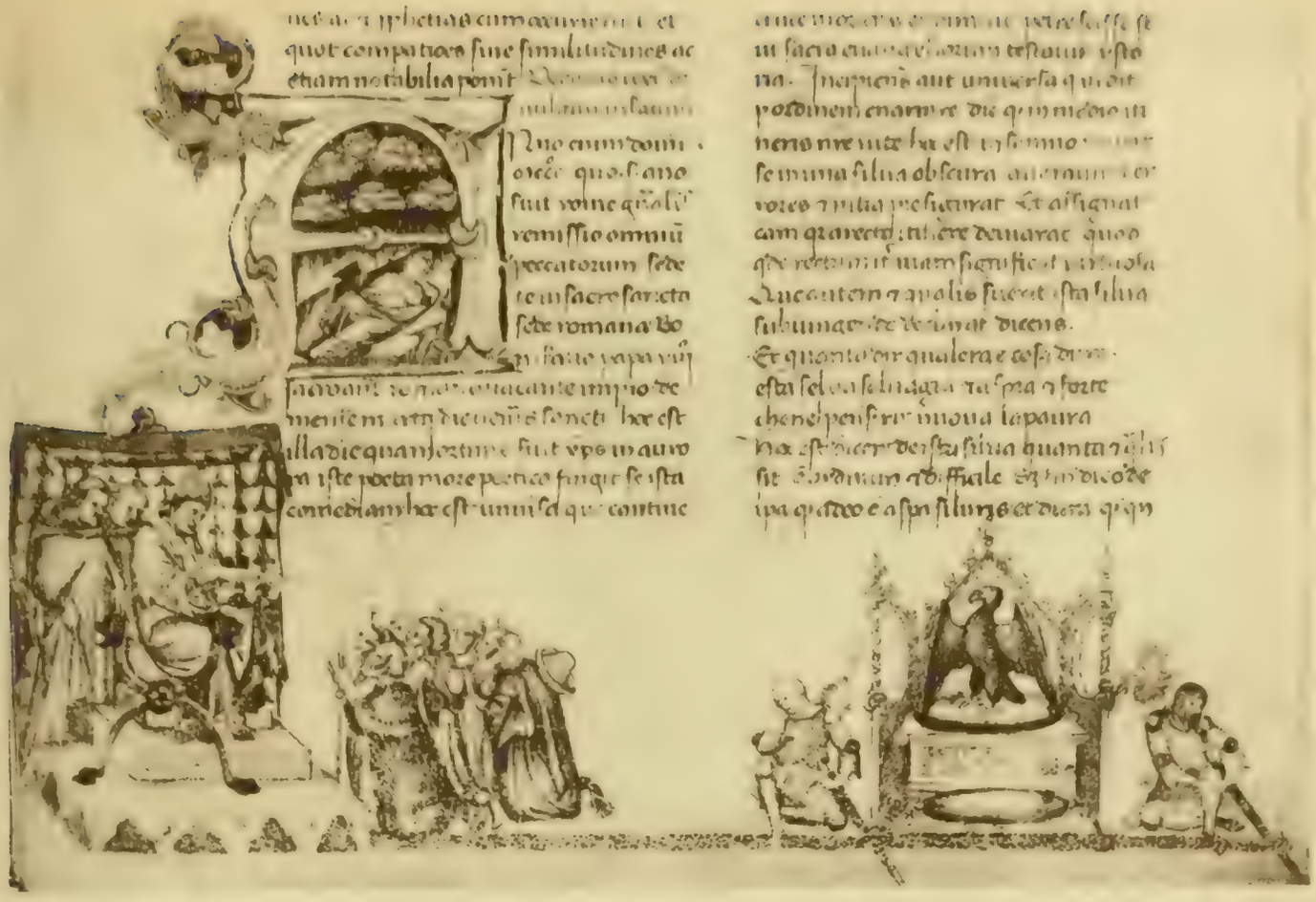
tion et l'édification d'un membre de la famille génoise des Spinola, Lucano Spinola, qui apparaît dans les documents de 1323 à 1347 ; tout tend à démontrer que le luxueux volume du Musée Condé a été exécuté pour ce personnage. M. Moore estimait déjà que ce manuscrit date de la première moitié du XIV^e^ siècle, et non de la fin de ce siècle, comme l'avait écrit Colomb de Batines ; toute l'étude de M. Luiso vient à l'appui de cette opinion. Le commentaire de Guido da Pisa est donc l'un des premiers qui aient été composés sur l'Enfer ; et l'illustration qui l'accompagne, se classe parmi les plus anciennes représentations figurées de l'Enfer qui soient parvenues jusqu'à nous.

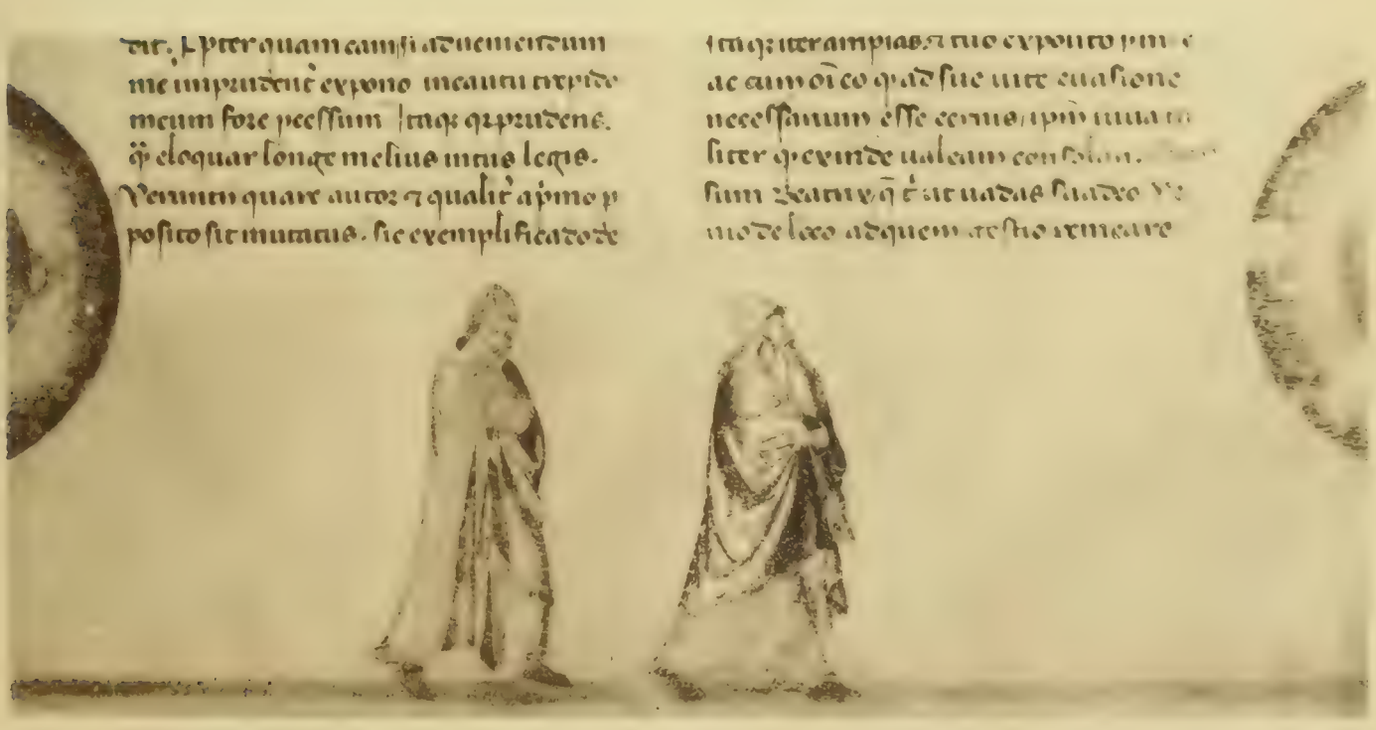
On ne se propose aucunement de refaire ici ce que M. Luiso a déjà fait, et fort bien fait ; on voudrait seulement, profitant de l'occasion offerte par la célébration du sixième centenaire de la mort de Dante, contribuer à faire mieux connaître la remarquable illustration de ce volume [9], le plus précieux, assurément, avec le manuscrit italien 2017 de la Bibliothèque nationale, des manuscrits de Dante conservés en France [10].

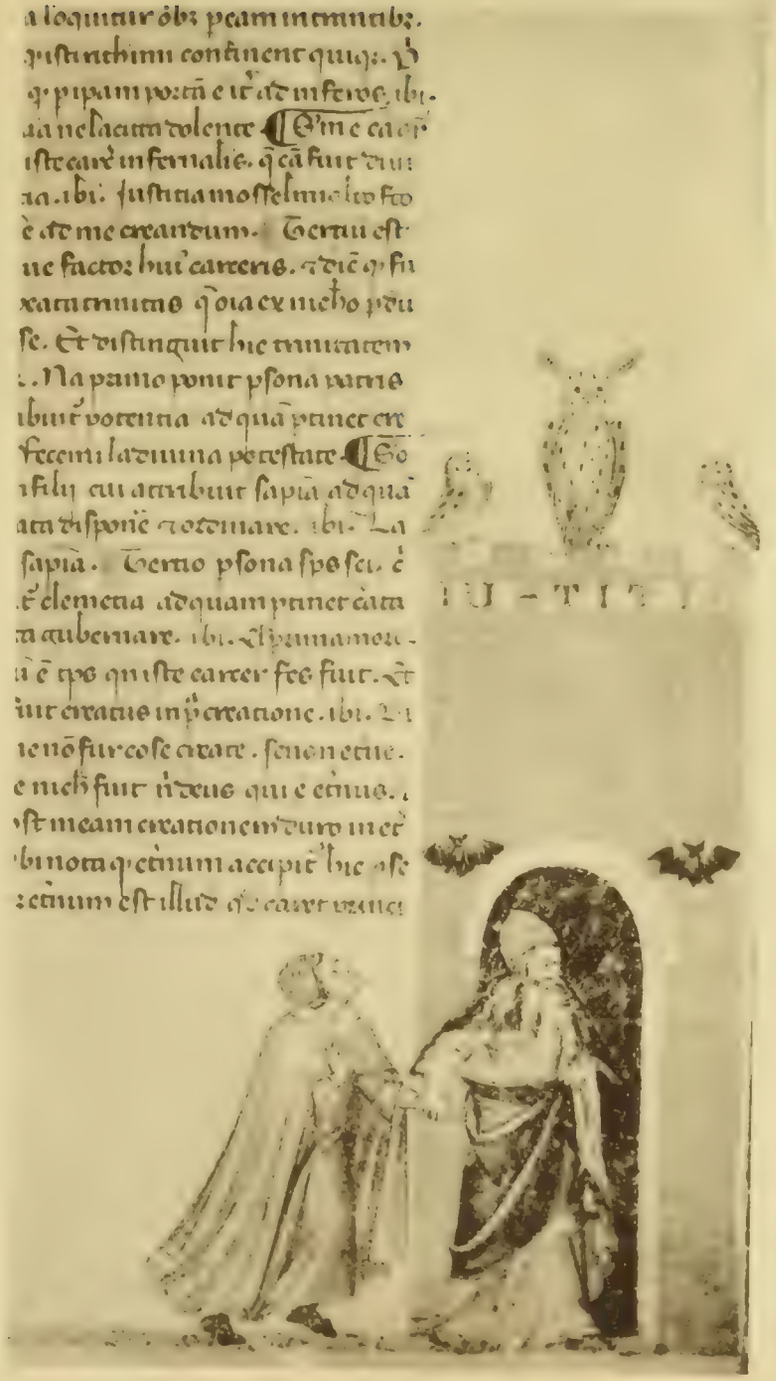
La décoration du manuscrit de Chantilly comprend des initiales ornées en grand nombre, une initiale et une bordure très historiées en tête du premier chant (fol. 1) [11], une grande et magnifique composition, où est figuré le festin de Balthasar, en tête du commentaire (fol. 31) [12], enfin, et surtout, toute une série de miniatures, au nombre de 48, accompagnant le texte de ce commentaire [13]. Ces miniatures sont peintes sur les marges inférieures : disposition assez fréquente, notamment dans les manuscrits de contenu littéraire, et dont les seuls manuscrits de la Divine Comédie offrent plus d'un exemple [14]. Parfois la composition s'étend sur toute la longueur de deux marges se faisant face, verso et recto correspondant. Dans le manuscrit de Chantilly, c'est au commentaire, complètement distinct du poème, qu'ont été réservés presque tous les honneurs de l'illustration ; ce qui permet de supposer que ce commentaire était considéré comme la partie essentielle du volume.

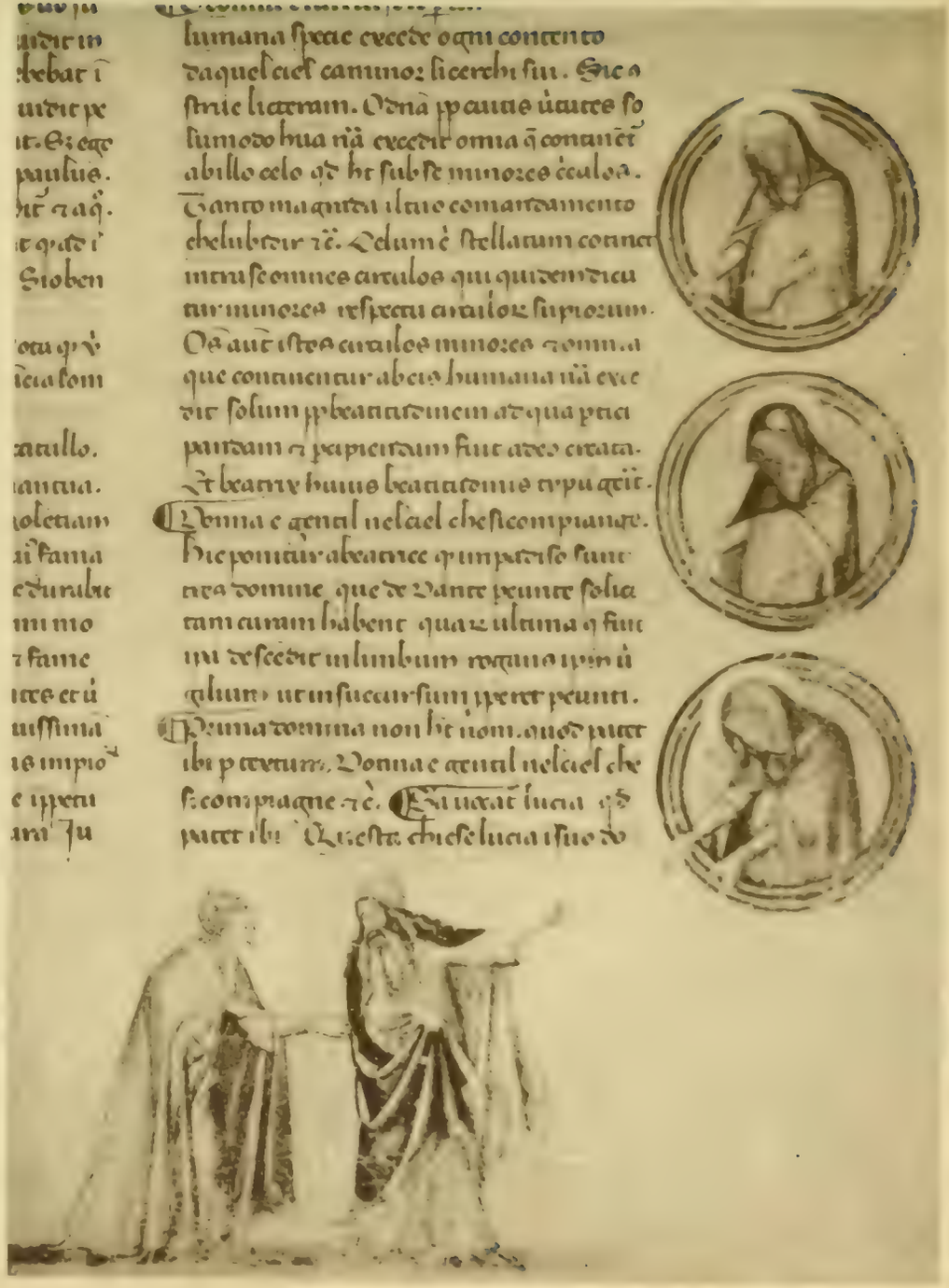
Cette vaste série de 48 miniatures, quelle en est la valeur, en tant que représentation figurée de l'Enfer dantesque ? Dans quelle mesure l'auteur (à supposer qu'il soit unique, ce qui n'est guère admissible) s'est-il montré fidèle interprète du poète ? Fidèle, il l'est assez généralement ; mais infidèle aussi, et trop souvent, lorsqu'il ne va pas jusqu'à trahir complètement la pensée ou le sentiment de son modèle.

Si nous envisageons une des miniatures où sont représentés, sur un même plan, en plus grand nombre, les personnages nommés par Dante, celle où sont









figurés les tyrans plongés dans les flots rouges du Phlégéton (miniature n° 21), nous constatons un réel effort de l'artiste pour se conformer aux données du poème. Ce n'est point par un caprice de l'illustrateur, que l'un de ces personnages, le troisième à partir de la gauche, a la figure encadrée d'une chevelure et d'une barbe très noires : c'est Ezzelino da Romano, « quella fronte che ha il pel così nero » (XII, 109) ; — ni que le suivant est représenté avec des boucles blondes lui retombant sur les épaules : c'est Obizzo da Esti, « quel altro che è biondo » (XII, 110) ; — ni que celui qui vient après, se tient à l'écart de ses compagnons de misère : c'est Gui de Montfort, « ombra dall'un canto sola » (XII, 118). Il était sans doute plus difficile de rendre exactement cette conception du poète, d'après laquelle, à mesure qu'ils avancent dans le Phlégéton, montés en croupe sur le Centaure Nessus, Dante et Virgile s'aperçoivent que le niveau du fleuve de sang va sans cesse s'abaissant, « Così a più a più si facea basso Quel sangue » (XII, 124-125) : de sorte que les premiers tyrans rencontrés, ceux qui ont vécu de sang et de rapine (XII, 105), y sont plongés jusqu'aux paupières, jusqu'aux cils, « sotto infino al ciglio » (XII, 103) ; les suivants sont visibles depuis la bouche, « infino alla gola Parea che di quel bulicame uscisse » (XII, 116-117) ; ceux qui viennent ensuite, ont la tête ou même tout le buste hors du fleuve, « di fuor del rio Tenea la testa ed ancor tutto il casso » (XII, 121-122) ; enfin, des derniers le sang ne recouvre plus que les pieds, « sì che copria pur li piedi » (XII, 125). Sans suivre le texte à la lettre, l'enlumineur ne s'en est pas trop éloigné ; et voici comment il a interprété l'intention du poète. Il a représenté les quatre premiers tyrans, formant un premier groupe, immergés jusqu'à la poitrine ; du cinquième tout le buste est visible ; les trois suivants, formant un autre groupe, baignent dans le sang jusqu'à la hauteur des hanches ; et les deux derniers en ont seulement jusqu'au dessus du genou.

Ailleurs, dans la représentation, par exemple, du monstre Géryon, ou dans celle de Lucifer, nous trouvons un singulier mélange d'exactitude et d'inexactitude.

Dante a décrit avec une extrême précision ce fantastique Géryon, symbole de la fraude : visage d'un homme juste (XVII, 10) ; deux bras velus jusqu'aux aisselles (XVII, 13) ; corps d'un serpent (XVII, 12) ; dos, poitrine et flancs peints de nœuds et de rouelles (XVII, 14-15) ; queue acérée (XVII, 1), fourchue à l'extrémité comme celle d'un scorpion (XVII, 25-27). Le miniaturiste, observateur un peu négligent de quelques-unes de ces indications pourtant si nettes, a donné à la bête infernale une queue de reptile

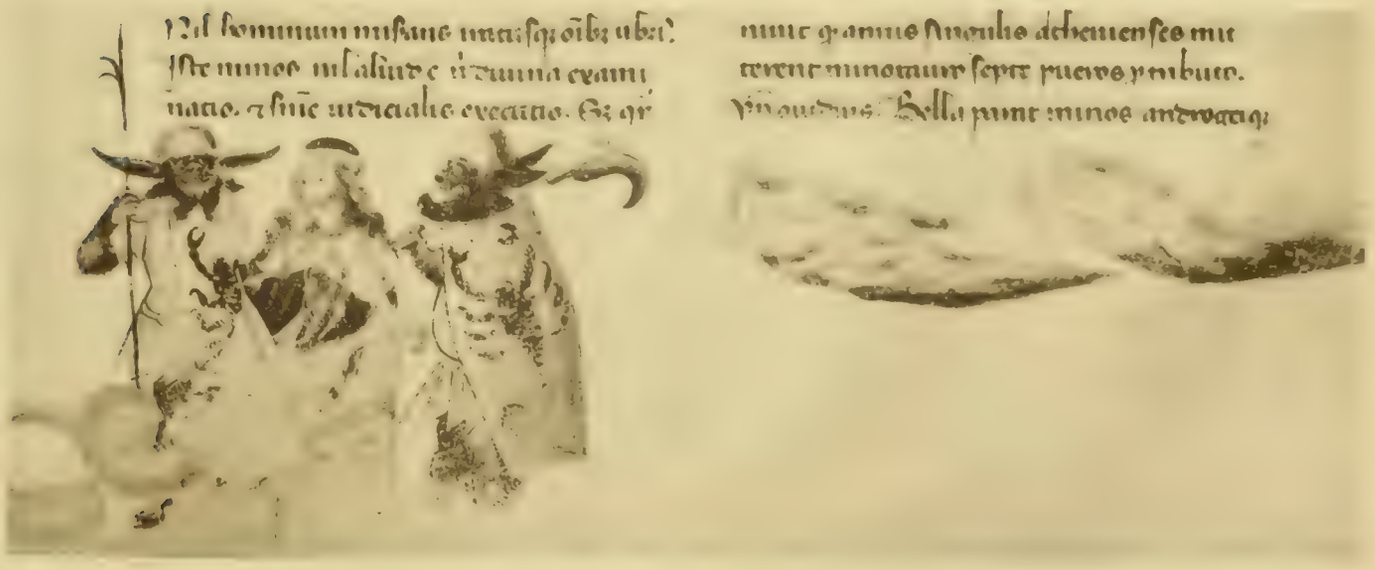
quelconque, non armée de cette double pointe qui la rend si redoutable et contre laquelle Virgile cherche à protéger Dante ; en outre, la tête, vue de face, et sans grande expression, de son monstre, est celle non d'un homme, mais d'une femme.

Des remarques analogues pourraient être faites sur la manière dont est figuré Lucifer. Lucifer est bien ici, comme dans le poème, un démon velu à trois faces, « Quando vidi tre facce a la sua testa » (XXXIV, 38) : celle de devant, rouge, « L'una dinanzi, e quella era vermiglia » (XXXIV, 39) ; celle de droite, blanche, « la destra parea tra bianca e gialla » (XXXIV, 43) ; celle de gauche, noire, « La sinistra a veder era tal, quali Vengon di là, onde il Nilo s'avvalla » (XXXIV, 44-45). De chaque bouche, Lucifer brise avec ses dents un pécheur, « Da ogni bocca dirompea co' denti Un peccatore, a guisa di maciulla » (XXXIV, 55-56). Celui de devant (Judas Iscariote) a la partie supérieure du corps enfoncée dans la bouche de la face rouge du diable, « Che il capo ha dentro e fuor le gambe mena » (XXXIV, 63) ; au contraire, les deux autres (Brutus et Cassius) ont la tête en bas, « hanno il capo di sotto » (XXXIV, 64) ; c'est la partie inférieure de leurs corps qui est broyée [15]. — Ici s'arrête la conformité de la miniature avec le texte. Lucifer, assis, une jambe repliée, une autre allongée, n'a pas du tout la position qui permettra aux deux poètes de gagner, en s'accrochant à la toison dont est revêtu son corps, figé droit en terre, l'étroit chemin qui doit les conduire à l'autre hémisphère. Le miniaturiste a imaginé de lui attribuer une longue queue ; mais il a omis les trois paires d'ailes de chauves-souris dont Dante l'a pourvu, et qui, en s'agitant comme les ailes d'un moulin, produisent le vent glacial qui tient congelé tout le dernier cercle.

Il serait facile de multiplier les exemples de pareilles omissions ou interprétations incomplètes.

Il est arrivé plus d'une fois à l'enlumineur de dénaturer complètement l'idée du poète. Ainsi, on reconnaîtrait malaisément le terrible juge des Enfers, que Dante montre debout et grinçant des dents, « Stavvi Minos orribilmente e ringhia » (V, 4), dans ce vieillard placidement assis, à la physionomie débonnaire, malgré les deux points noirs de ses yeux (par lesquels on a peut-être cherché à la rendre effrayante), et dont le geste exprime un peu naïvement une surprise presque inquiète, à la vue des nouveaux arrivants.

Mais nulle part, peut-être, le miniaturiste ne s'est plus éloigné de la pensée de Dante, que dans l'illustration du chant X (épisode de Farinata et de Cavalcanti, n° 17). Farinata devrait être représenté à mi-corps, « Dalla



cintola in su tutto il vedrai » (x, 33), « Ed ei s'ergea col petto e con la fronte » (x, 35). Dans la miniature, il est visible jusqu'aux genoux ; mais ce n'est là qu'une erreur assez insignifiante. Voici qui est plus grave. De ce personnage impassible, que Dante (x, 73) qualifie de « magnanimo », dont le superbe dédain est si expressif (x, 41), et qui a l'enfer même en si profond mépris (x, 36), l'artiste a fait une manière de petit bonhomme fluet, assez bien campé d'ailleurs, qui arriverait à peine à la ceinture de Dante. Tout le prestige de cette grande figure a disparu. — Autre incompréhension manifeste. Dans cette magnifique scène du poème, Cavalcanti est visible seulement jusqu'au menton, comme si, dans le tombeau où il subit son supplice, il s'était levé sur les genoux, « Un' ombra lungo questa infino al mento ; Credo che s'era in ginocchie levata » (x, 53-54). Le miniaturiste l'a figuré, avec la même apparence grêle que Farinata, tout entier hors de ce tombeau, et agenouillé péniblement sur le bord ; ce qui lui donne une pose quelque peu ridicule.

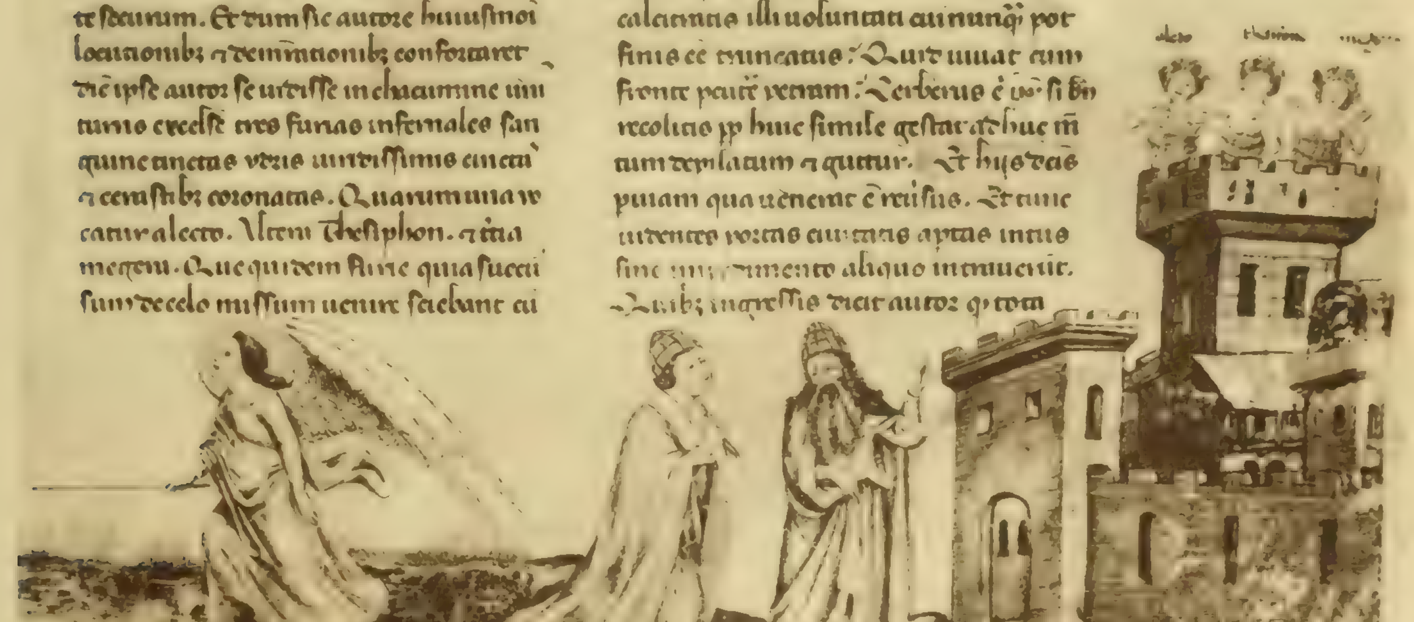
Si de pareilles méprises peuvent être observées dans le détail des scènes, à plus forte raison ne devra-t-on chercher, dans cette illustration, rien qui rappelle vraiment la topographie infernale. Notre miniaturiste semble n'en avoir aucune idée. La scène des géants en serait la preuve. La cavité qu'ils bordent est nécessairement d'étendue considérable, puisque, de loin, ils apparaissent à Dante comme des tours flanquant les remparts d'une ville (n° 44 ; cf. xxxi, 20 et 41). Ici, au contraire, dans un puits à peine assez large pour les contenir, ils sont serrés les uns contre les autres ; et l'on ne voit pas comment Antée pourra y introduire les deux voyageurs, et les déposer dans le fond du gouffre. C'est surtout dans la représentation des « malebolge » ou fosses du huitième cercle, que se manifeste, chez l'illustrateur de cette partie du manuscrit de Chantilly, une complète méconnaissance de cette topographie de l'Enfer que, par contre, et par une exception assez rare, le très consciencieux et habile miniaturiste de notre manuscrit italien 2017 devait, un siècle plus tard, rendre avec tant d'intelligence, et dans l'ensemble et dans le détail [16]. Ici, les « malebolge » sont invariablement figurées (n. 28-42) par un grand rocher circulaire, faisant ceinture à un trou ou puits noir, sorte d'antre, sur lequel se détachent différents personnages, suivant les scènes à interpréter : d'abord, et un peu par anticipation (n° 28), Géryon portant en croupe Dante et Virgile ; puis, successivement, les séducteurs (n° 29), les adulateurs (n° 30), les hypocrites (n° 35), les voleurs (n° 36), les mauvais conseillers (n° 39), les fauteurs de discordes ou de schismes (n° 41), enfin, les faussaires (n° 42). Il n'y aura, en somme, rien à changer, dans l'illustration du chant XXI (n° 33), pour faire de ce trou noir le

lac de poix dans lequel sont plongés les « barattieri ». Rien, dans toute cette figuration, des dix vallons concentriques qui constituent le huitième cercle ; des escarpements ou digues qui les séparent ; des ponts rocheux qui les traversent ; rien de tous les éléments essentiels de cette partie de l'enfer dantesque, qui prennent une si grande place dans les péripéties le plus souvent tragiques, parfois comiques, toujours émouvantes du voyage des deux poètes.

De tout ce qui précède on peut conclure que l'illustration du manuscrit de Chantilly, à l'exception sans doute de certaines des miniatures du début [17], a été exécutée non directement d'après le poème même, mais d'après un programme tracé d'avance par le maître enlumineur ou à son usage, ou plutôt, dans l'hypothèse d'un ou de plusieurs autres enlumineurs travaillant sous sa direction, à l'usage de ces collaborateurs. C'était là, d'ailleurs, une pratique courante, fort bien mise en lumière par M. Henry Martin dans son beau livre sur les miniaturistes français [18]. Pour nous en tenir aux manuscrits mêmes de la Divine Comédie, rappelons que M. Volkmann a signalé, dans le manuscrit 33 de la Bibliothèque universitaire de Buda-Pest [19], de curieuses notes indicatrices destinées à l'illustrateur, et telles que celle-ci : « due angoli in aere e Dante in genochi e Virgilio favella ai angoli » ; ou encore : « D. e V. che favela chon un anima nuda e femina. » Nous ne rencontrons pas, dans le manuscrit de Chantilly, d'indications de ce genre, mais il s'y trouve autre chose. On y a relevé, sur le bord inférieur de quelques miniatures, des lettres dont la signification n'a pas encore été donnée. Au bas de la miniature 27 de la numérotation de M. Luiso, au feuillet 120 v°, se lit un N (ou un A, ou un M) ; au bas des miniatures 42, 43, 44 et 45 de cette même numérotation, aux feuillets 199 v°, 205 r°, 210 r° et 221 r°, se lisent respectivement un E, un G, un H, un I. On a voulu voir dans ces lettres les signatures de différents miniaturistes [20] ; c'est là une hypothèse peu admissible. Il est à remarquer que les trois dernières de ces lettres, G, H, I, se suivent dans l'ordre de l'alphabet. Il nous paraît extrêmement probable que ce sont là des références à une liste d'instructions pour le miniaturiste, liste dans laquelle chacune de ces instructions ou notes indicatives était désignée non par un chiffre, mais par une lettre. On s'imagine aisément ce que pouvait être cette liste ou ce programme, établi sur une feuille volante, laquelle était destinée à disparaître après l'achèvement du travail [21]. On conçoit, dès lors, que, selon que les instructions fournies étaient plus ou moins précises et explicites, ou plus ou moins vagues et incomplètes, les miniatures correspondantes ont dû refléter plus ou moins fidèlement le texte du poème.

me innuit pr... post mortem mea
in illum circulum ù habitat iudas scarioth
ut extraherem inde unum spiritum que uole
bat. Ille e(st) locus in quem descendi e(st) obscu
rior et mag(is) elongatus a celo q(uam) locus ali
quis infernal(is). unde quia alias inferius huc
descendi bene scio istud iter. et ideo facio
te securum. Et dum sic auctore huiusmodi
locutionibus et deuinationibus confortaret
dicit ipse auctor se uidisse in chacumine unius
turris excelse tres furias infernales san
guine tinctas ydris uiridissimis cinctas
et cerastibus coronatas. Quarum una uo
catur alecto. Altera thesiphon. et tertia
megera. Que quidem furie quia succi
sum de celo missum uenire sciebant ei

[illegible]
hiberent. Et ille nuntius sic sup(er) aq(u)as sty
gias ambulando deuenit ad ianuas ci
uitatis quas cum una uirgula reserans
ait ad illos demones q(ui) claudebant eas O
expulsi de celo gens despecta unde ista sup(er)
baroganntia in uobis alliatur. Cur re
calcitratis illi uoluntati cui numq(uam) pot
finis esse truncatus? Quid iuuat cum
fronte percut(er)e uetitum? Cerberus e(st) u(este)r si b(e)n(e)
recolitis p(ro) hunc simile gestat adhuc m(entum)
tum depilatum et guttur. Et his dictis
p(ar)uam qua uenerat e(st) reuersus. Et tunc
uidentes portas ciuitatis apertas intus
sine impedimento aliquo intrauerunt.
Quibus ingressis dicit auctor q(uod) tota



Pour la représentation des protagonistes de l'Enfer, c'est-à-dire de Virgile et de Dante, le maître enlumineur, n'étant plus lié par ce texte, pouvait donner plus libre carrière à son imagination, ou s'inspirer de la tradition, s'il y en avait une. Il y en avait vraisemblablement une en ce qui concerne Virgile [22] ; le miniaturiste a adopté le type barbu, qui se rencontre si fréquemment [23], mais en l'embellissant à ce point, que son Virgile peut être considéré comme une de ses plus belles créations. Quant à Dante, quelle qu'ait pu être la tradition à son sujet, à l'époque où travaillait ce maître enlumineur, c'est-à-dire dans la seconde moitié du XIV^e^ siècle, toujours est-il qu'il n'a rien ici du type regardé depuis longtemps comme traditionnel.

Le maître et le disciple sont semblablement vêtus d'une longue robe tombant jusqu'aux pieds, aux manches assez larges et courtes, laissant apparaître les manches plus longues du vêtement de dessous. Par dessus cette robe, ils portent un grand manteau, retenu sur la poitrine par une agrafe, celui de Virgile plus ample que celui de Dante. Tous deux sont coiffés d'un bonnet conique, dont la forme assez singulière avait sans doute une signification dans la pensée de l'artiste ; ce bonnet, tressé, à ce qu'il semble, laisse paraître sur le front une frange de cheveux. Dante a la chevelure noire [24], assez courte, comme enroulée à la nuque. Le costume d'Homère et des autres poètes, dans la miniature accompagnant le chant IV (n° 9), est exactement pareil : même robe, même manteau, même bonnet conique.

Les damnés sont nus, comme il convient, sauf de rares exceptions. Il serait facile de relever bien des incorrections de dessin dans ces académies ; les corps sont cependant, en général, assez bien proportionnés. Le miniaturiste a eu la malencontreuse idée de faire Farinata et Cavalcanti beaucoup trop petits, relativement à Dante et à Virgile. Beaucoup de ces corps sont caractérisés par la gracilité excessive des membres, principalement des bras (Farinata, Cavalcanti, Caïphe au n° 35). Presque tous ces damnés ont la tête nue ; les papes, les prélats et les princes sont mitrés ou couronnés ; les clercs sont reconnaissables à leur tonsure. Par une singulière exception, le personnage qui, dans la miniature où sont représentés les tyrans, au chant XII (n° 21), est censé figurer Attila, porte, sous sa couronne, cette sorte de serre-tête ou béguin que l'on appelait « cale » [25] ; et par un caprice non moins étrange, l'artiste a coiffé Hugolin d'un petit bonnet tout semblable [26].

Les démons sont ici tels qu'on les trouve représentés généralement dans les peintures du temps [27] : tout noirs et velus, à la face grimaçante, à l'aspect simiesque, pourvus de grandes oreilles, le plus souvent armés de crocs à longs

manches. Ceux de la miniature du chant III (n° 6) sont ailés ; ceux de la miniature du chant XXII (n° 34), qui devraient l'être, ne le sont pas. Caron est représenté comme les autres démons. Tous ces diables ont l'air bien moins terrible que grotesque ; le défilé de la « fiera compagnia » des « Malebranche » (n° 34) ressemble quelque peu à une mascarade.

Ce que l'on ne songera pas à reprocher au miniaturiste, ce sont certaines fantaisies auxquelles s'est complue son imagination, dans les premiers tableaux tout au moins, et dont quelques unes ont un caractère nettement symbolique. Pures inventions de l'artiste, ces oiseaux de nuit, perchés, l'un (n° 2) sur la plus haute cime de la « selva oscura », les autres (n° 5) sur les créneaux de la porte infernale, comme aussi les chauves-souris clouées de chaque côté de cette porte, ou encore la chouette peinte sur l'étendard que tient dans la main un des diables de la miniature illustrant le chant III (n° 6). C'est une fantaisie plus curieuse encore, que ces deux gardes du corps qui flanquent le juge Minos, diables aux énormes oreilles, bizarrement accoutrés et armés, casqués, tous deux portant un grand écu dont le champ est tout entier occupé par un immense scorpion [28] ; et c'en est une autre, que ces costumes à la Romaine, dont l'artiste a revêtu deux des tyrans plongés dans le Phlégéton (Rinier da Corneto et Rinier de' Pazzi), le premier casqué, le second portant une cuirasse très historiée et une épée à la large poignée, tous deux ayant à la main un petit bouclier rond, ou rondache.

Ces fantaisies, ces symboles, qui sont comme la marque propre du maître enlumineur, et peut-être une caractéristique de sa manière, nous amènent à envisager maintenant cette illustration comme œuvre d'art.

La valeur artistique en est considérable, mais inégale. Inégale, elle l'est avec trop d'évidence. Que l'on rapproche certaines des miniatures du milieu et surtout de la fin du manuscrit, de celles du début, on sera frappé de la supériorité de celles-ci. Et pour ne prendre comme point de comparaison que le seul personnage de Virgile, — dont le type reste cependant très constant, comme celui de Dante, d'un bout à l'autre de l'illustration, — autant il est fermement et finement dessiné, jusque dans les moindres détails, aux miniatures 2, 4, 5, 9, par exemple [29], autant il pourra sembler d'une facture lâchée dans celles de la fin du manuscrit. Ajoutons que, dans la dernière partie de l'illustration, il résulte une certaine monotonie, du fait que Dante et Virgile sont presque invariablement représentés, sinon dans la même attitude [30], du moins dans la même position relativement au reste de la composition : c'est-à-dire toujours à gauche, sur le bord et en dehors de la même « bolgia ».

Cette inégalité, trop certaine, entre les différentes miniatures composant l'illustration ne s'expliquerait-elle pas par une sorte de lassitude de l'artiste, se déprenant peu à peu de son entreprise ? Cette hypothèse cadrerait assez bien avec la théorie soutenue, presque simultanément, au milieu de considérations d'ailleurs fort intéressantes, par M. Ludwig Volkmann et par M. Alfred Bassermann, que presque toutes les tentatives d'une illustration continue, chant par chant, de la Divine Comédie, au moyen de la miniature, ont finalement échoué, en raison de la trop grande difficulté et de la trop longue étendue d'un pareil travail (31) ; que, à la plupart des illustrateurs, les forces ont manqué au bout de quelques chants, et d'autant plus vite que plus vaste était l'entreprise (32).

Mais, outre que cette théorie mériterait confirmation (33), et que, dans le cas présent, il s'agit d'une illustration, non de la Divine Comédie tout entière, mais de l'Enfer seul, il paraît infiniment plus vraisemblable, pour ne pas dire certain, que, — comme cela, d'ailleurs, a déjà été dit (34), — la série de peintures du manuscrit de Chantilly est l'œuvre de deux, sinon même de plusieurs enlumineurs de talent inégal. On se représente aisément le maître miniaturiste ou chef d'atelier créant ou déterminant le type des principaux personnages (ici Dante et Virgile), type que ses collaborateurs copieront avec plus ou moins d'habileté, se réservant pour lui-même l'exécution d'un certain nombre de tableaux et abandonnant le reste à ses subordonnés. Ainsi s'explique l'inégalité que nous avons constatée (35).

Deux autres arguments pourraient être invoqués en faveur de cette hypothèse de deux ou de plusieurs artistes concourant à l'illustration du manuscrit de Chantilly. En premier lieu, si la connaissance directe de l'Enfer de Dante n'est pas nécessaire pour rendre compte de cette illustration en général, quelques-uns des premiers tableaux sont imprégnés d'une poésie qui ne peut, semble-t-il, avoir pris sa source que dans le poème lui-même, lu et médité. En outre, il est tout à fait remarquable que les symboles, si fréquents dans les premières pages de cette illustration, en soient absents par la suite.

Sans doute serait-il assez risqué de vouloir établir une démarcation précise entre ce qui, dans le manuscrit de Chantilly, devrait être attribué à une main, et ce qui reviendrait à une autre, ou à plusieurs autres. Toutefois, il nous semble que l'on peut considérer comme étant de la première main, indépendamment des frontispices des feuillets 1 et 31, les miniatures qui suivent (36) :

1 (fol. 33 v°). La Papauté et l'Empire. (Cf. Luiso, p. 84-85.)

2 (fol. 34). Dante fuyant devant les trois bêtes ; Virgile vient lui porter secours.

3 (fol. 43). Virgile et Dante se mettent en route pour leur voyage.

4 (fol. 45). Évocation des trois dames (Béatrice, la Vierge Marie, Lucie).

5 (fol. 48). La porte de l'Enfer.

9 (fol. 52 v°). Rencontre des poètes.

11 (fol. 60 v°-61 r°). Minos.

16 (fol. 83). La Cité de Dité.

20 (fol. 96 v°-97 r°). Les Centaures.

Sans doute aussi Virgile et Dante, au verso du feuillet 113 (n° 25).

Quoiqu'il en soit, si, dans le manuscrit de Chantilly, certaines miniatures sont relativement médiocres, s'il en est même d'assez peu dignes de la décoration générale [37], ce sont là, en somme, des exceptions dans un ensemble qui constitue l'une des plus remarquables illustrations de l'Enfer que nous ait laissées le XIV^e^ siècle. Quel que soit le maître enlumineur à qui a été confiée la décoration du Dante destiné à Lucano Spinola, on reconnaîtra dans son œuvre, ou, si l'on veut, dans l'œuvre des artistes qui ont travaillé avec lui, sous son inspiration et sous sa direction, de la force, de la grâce, et, les mascarades de diables en font foi, de l'humour.

Cette vigueur d'expression que M. Luiso [38] remarquait si justement dans la miniature du VII^e^ chant (n° 14), représentant les avares et les prodigues roulant en sens contraire, de toutes leurs forces, « de toute la force de leur poitrine », « Voltando pesi per forza di poppa » (VII, 27), d'énormes rochers nous la retrouvons dans mainte autre page, principalement dans certains groupes de personnages. Reportons-nous, par exemple, à la miniature du chant XXI (n° 33, fol. 144 v°), représentant les « barattieri » dans le lac de poix. Tout l'intérêt de la composition est concentré sur le groupe de droite, qui fait, en quelque sorte, équilibre au groupe de gauche, formé par les deux poètes. De ce XXI^e^ chant, l'artiste n'a retenu qu'un épisode, et, dans cet épisode, un moment : celui où un des démons s'apprête à jeter dans la poix le personnage que Dante (XXI, 38) qualifie d' « un degli anzian' di Santa Zita », c'est-à-dire un magistrat de Lucques. Les inexactitudes et omissions que l'on pourrait relever dans cette miniature, sont bien rachetées par l'habileté, la sûreté de main et l'énergie, avec laquelle l'artiste a traité cette scène du diable et du magistrat prévaricateur. Le démon a chargé sur son

q̄ dissiū sit ie' lamentacōē ⁊ nubilū
uent q̄ eur q̄ monāchi populi.

tur. Et tñ non mouet eũ p̄sona talis. Sed
passio proximi vobis aduersa. Vñ molto
otinetur.
Non credo caueder magior tristitia

épaule droite sa victime, couchée en travers de son dos (xxi, 34-35), et, de ses grosses mains, noires et velues, il lui serre les chevilles du pied gauche (xxi, 36). Le corps du malheureux, lancé dans l'air, va tournoyer et être précipité, la tête en avant, dans la poix bouillante. La pose de ce corps nu, pendant à la renverse, les bras également pendants, est d'une justesse et d'une vérité remarquables. Un autre groupe, plus saisissant encore, est, au chant XXV (n° 38, fol. 169 v°), celui que forme Cianfa, sous l'aspect d'un dragon ailé, avec un autre damné, Agnolo Brunelleschi, sur lequel il vient de s'élancer, et auquel il s'attache de toute sa puissance. La miniature est ici la traduction à peu près exacte des vers 50-57 de ce chant XXV. « Avec les pattes de devant, il lui prit les bras; puis, il lui mordit les deux joues. Étendant ensuite les pattes de derrière le long des cuisses, il lui passa la queue entre les deux jambes et la lui dressa par derrière sur les reins [39] ».

Il n'y a pas moins de force brutale dans la façon, assez libre d'ailleurs, dont est traité l'épisode d'Hugolin et de l'archevêque (n° 47, fol. 224). L'artiste les représente dans l'attitude de deux lutteurs. Hugolin a maîtrisé son ennemi, qui a les deux genoux et un coude à terre, et il le mord à la nuque; le sang coule de la blessure. L'impression de violence que donne la position respective de ces deux corps, fait passer sur la méconnaissance de l'anatomie et sur l'incorrection du dessin.

Une figure dans l'exécution de laquelle l'artiste a mis tout son talent, est celle du Centaure Chiron, au chant XII (n° 20, fol. 97). Ce Centaure est l'un des morceaux les plus achevés de l'illustration, tant pour la finesse du dessin que pour le naturel du mouvement. Il est vêtu jusqu'à mi-corps d'une sorte de double tunique. De la tunique de dessous, on n'aperçoit que les manches, assez longues, serrant l'avant-bras; celle de dessus, un peu lâche, a des manches courtes; elle est serrée à la taille; un pan de ce vêtement retombe sur le poitrail. A la droite du Centaure, retenu par une étroite courroie en bandoulière, pend un long carquois, décoré de dessins géométriques et rempli de flèches. Chiron tient la bouche ouverte (cf. xii, 61 et 79); il a la barbe légèrement retroussée, sans doute par une interprétation approximative des vers xii, 77-78 : « con la cocca Fece la barba indietro alle mascelle ». Il est représenté galopant, le buste rejeté en arrière et légèrement tourné à droite, et prêt à décocher sa flèche (xii, 77) ou plutôt son carreau, dans la direction des nouveaux venus. Ce Chiron à la superbe et fière allure, est vraiment la « fiera snella » (xii, 76), le monstre agile du poète. — En arrière de Chiron, et formant groupe, les deux Centaures qui, avec lui, s'étaient détachés de la

troupe ; ce sont Nessus (XII, 67-68) et Pholus (XII, 72), tous deux à la chevelure et à la barbe épaisses, comme Chiron. Vêtus un peu différemment de leur chef, ils ont, comme lui, à droite un grand carquois, retenu de la même façon. Tous deux, de la main gauche, tiennent leur arc appuyé sur l'épaule ; l'un a dans la main droite une flèche, semblable à celle de Chiron, « Con archi ed asticciuole prima elette » (XII, 60). L'autre porte sa main droite à sa poitrine. Les ornements du carquois du premier sont en partie visibles. Ces deux derniers Centaures, figurés au repos, ont l'aspect un peu lourd ; leur visage n'a rien de bien terrible ; mais on devine en eux une force latente, prête à se déployer. Sur un signe du maître, ils vont foncer sur la victime désignée ; il n'en est de possibles ici que Dante et Virgile. De damnés, il n'y en a pas dans cette composition ; nous pouvons nous croire en pleine mythologie païenne, bien loin des « malebolge » obscures du huitième cercle.

A plus forte raison, n'y a-t-il rien qui annonce l'Enfer, dans la ravissante scène des poètes (n° 9, fol. 52 v°), scène toute empreinte de grandeur et de sérénité. Virgile, la tête tournée vers Dante, saisi d'étonnement, lui montre les « quatre grandes ombres » qui s'avancent vers eux (IV, 83). En tête de ces nobles personnages, Homère, le chantre des batailles et des héros, tenant dans la main droite une épée (IV, 86), la pointe dressée vers le ciel, et tendant la gauche, en manière de bienvenue, aux visiteurs inattendus. Un peu en arrière, les bras tendus, et formant groupe, les trois autres poètes, Horace, Ovide et Lucain (IV, 89-90). A Homère et à deux des autres poètes, le miniaturiste a attribué une grande barbe et de longs cheveux épars. Tous ont le même costume que Virgile et que Dante, et le même bonnet conique, comme tressé.

Si charmant que soit ce tableau, l'artiste a atteint un idéal encore plus élevé dans cette autre scène, que nous pouvons appeler scène des « trois dames » (n° 4, fol. 45). Dante, inquiet, cherche à s'accrocher, de la main gauche, à la robe de Virgile. Celui-ci, pour le rassurer, du bras tendu, lui indique le ciel, où sont apparues les trois « donne benedette » (II, 124) auxquelles il devra son salut. Toutes trois, figurées dans des médaillons superposés et nimbées, de longs voiles leur entourant la tête, ont une expression de profonde pitié ; toutes trois, dans une attitude à peu près semblable, penchées vers Dante, lui tendent leurs bras secourables. Elles pourraient représenter indifféremment Béatrice, la Vierge Marie ou Lucie ; Béatrice est vraisemblablement la « donna » du médaillon inférieur ; elle est la plus voisine de Dante, et celle des trois dont le geste est le plus expressif.

Si, comme on l'a dit et répété, avec la plus grande vraisemblance, il

faut reconnaître dans l'illustration du manuscrit de Chantilly, l'influence de Giotto [40], aucune peinture du manuscrit n'est plus digne du maître que cette évocation si touchante des trois dames bénies.

A ne considérer que ces deux scènes de la rencontre des poètes et des « tre donne », si peu « infernales » de sentiment, on ne peut s'empêcher d'imaginer quel merveilleux interprète du Purgatoire dantesque aurait été l'auteur de ces deux tableaux.

Enfin, c'est là, et dans les pages qui précèdent ou qui suivent immédiatement, que l'artiste a le plus pleinement réalisé le type de Virgile conçu par lui. Ce beau vieillard, avec sa longue barbe tombant sur la poitrine, avec sa chevelure bouclée flottant sur les épaules, magnifiquement drapé dans son ample manteau, dont il retient un des pans de la main, coiffé presque à l'orientale, est d'une noblesse et d'une majesté dont n'approche aucun des autres Virgiles imaginés ou copiés par les illustrateurs de la Divine Comédie. On feuilleterait vainement les ouvrages de Volkmann, de Bassermann, de Kraus, sans en rencontrer un seul qui soit comparable [41]. Ici, c'est bien le « vates », le sage, dont le fier maintien imposera aux farouches gardiens de l'Enfer, devant lequel s'abaisseront tous les obstacles.

L. AUVRAY,

Bibliothécaire principal à la Bibliothèque nationale.

Portrait de François I^er^

École Française du XVI^e^ siècle

François Ier et la « Commedia »

Par un de ces accidents qui ne sont pas rares dans les recherches d'érudition, un des passages les plus curieux pour l'histoire littéraire que contient l'ouvrage historique d'Arnauld de Ferron semble être resté jusqu'ici tout à fait inaperçu [1]. En voici le texte :

« Rythmos [2] quidem Gallicos ea concinnitate Rex edebat, ut nec fluere rotundius, nec cadere numerosius, nec cohærere aptius ullo pacto possent, dubitarentque qui eo in genere versati sunt, an res verbis, an verba sententiis magis illustrarentur. Atque ita amatoriis lusibus philosophorum severitatem permiscebat, ut illi hinc authoritatem, hæc illinc hilaritatem precario accepisse videri possent ; totumque Francisci Petrarchæ myrothecion, ac nonnihil etiam Dantis Aligerii pigmenta consumpsisse viderentur [3], tametsi obscuritatem in his Critici interdum reprehenderint [4] ».

Les expressions dont s'est servi Arnauld de Ferron dans ces huit lignes sur les poésies françaises du roi François Ier ont un air classique qui n'est pas rare dans son ouvrage, mais qui est peut-être plus frappant en ce passage qu'en toute autre partie de son œuvre. Et, en effet, pour qui connaît les livres les plus lus dans l'Europe savante et particulièrement en France à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle, il n'est pas difficile de découvrir les pages imitées ici jusqu'au plagiat par le magistrat bordelais. Voulant signaler l'imitation qu'avait faite François Ier des poèmes de Dante et de Pétrarque tout en imprimant à cette imitation la marque du temps où il écrivait, Ferron

a tout naturellement pensé à simplifier sa tâche d'historien et d'humaniste en empruntant les termes mêmes d'un auteur alors très connu qui avait eu à exprimer des idées tout à fait analogues. Il a donc largement et, selon les idées de son temps, très légitimement [5] puisé dans la célèbre lettre où Jean Pic de La Mirandole, après avoir pesé les mérites respectifs de Dante et de Pétrarque, les mettait en balance avec ceux de Laurent de Médicis et concluait en donnant à ce dernier la supériorité sur ses deux grands devanciers, surtout pour la raison qu'il exprimait des idées plus modernes dans un style plus moderne [6]. Que la flatterie ait eu sa part dans ce jugement, on ne peut le nier, mais il y faut voir aussi un épisode de l'éternelle querelle des anciens et des modernes et un reflet de l'opinion publique, toujours disposée, dans tous les siècles, à préférer, au moins temporairement, les ouvrages qui se rapprochent des goûts et du langage à la mode.

On doit d'ailleurs reconnaître que Ferron n'a pas été discret, car voici les phrases qu'il a prises littéralement à son modèle et celles qu'il a plus ou moins modifiées en les lui empruntant :

« Sunt [7] apud vos duo præcipue celebrati poetæ Florentinæ linguæ, Franciscus Petrarcha et Dantes Aligerius : de quibus illud in universum sim præfatus esse ex eruditis qui res in Francisco, verba in Dante desiderent, *in te qui mentem habeat et aures neutrum desideraturum, in quo non sit videre an res oratione, an verba sententiis magis illustrentur.*

« Cum vero illam suam verborum [Petrarcha] ostentat supellectilem, sua *unguenta, concinnos* et flores...

« Qua parte (quamvis est maxima) etiam illi [Petrarchæ] si non præstes, non video omnino cur præstet ille tibi dicendi gratia, cum et verba apud te esse non possint illustriora, et collocatio illorum ita sit apta, *ut nec cohærere melius, nec fluere rotundius, nec cadere numerosius ullo modo possit.*

« At fuit dubio procul summi ingenii opus, quod ipse præstas, *philosophica facere, quæ sunt amatoria, et quæ sunt sua severitate austerula, superinducta venere, facere amabilia. Ita in tuis versibus amantium lusibus philosophorum seria sunt admixta, ut et illa hinc dignitatem, et hæc illinc hilaritatem gratiamque lucrifecerint,* ut ambo hac copula et retinuerint quod erat proprium, et mutuo se sibi ita participaverint, ut habeant utraque singulatim, quæ prius erant simul amborum. »

Il pourrait paraître qu'il fût inutile de pousser plus loin la recherche et que la constatation d'emprunts aussi évidents dût enlever toute valeur au jugement d'Arnauld de Ferron. Cependant, avant de refuser toute importance à l'opinion d'un historien notable et de la taxer de pure rhétorique, il est intéressant de rechercher si cet écrivain était capable d'avoir une idée juste des poésies de François Ier. A examiner la vie de Ferron, nous n'avons guère le droit d'en douter. En admettant même qu'il ne fût pas de famille italienne et originaire de Vérone, comme l'avance sans aucune preuve l'historien du Parlement de Bordeaux (8), on sait qu'il était en étroites relations d'amitié avec Jules-César Scaliger qui, lui, prétendait descendre des seigneurs véronais (9). Dans le commerce littéraire qu'il entretenait avec le médecin-philologue, il est très vraisemblable que la littérature italienne ait eu sa part. Mais, à supposer qu'il ne fût pas lui-même un véritable italianisant, il avait, outre Scaliger, des amis qui pouvaient l'informer de ce qui l'intéressait dans cet ordre d'études. Et, parmi ces amis, il en était un qui se distingue entre tous les autres : Jacopo Minuti, ou, comme on disait en France, Jacques de Minut, ancien membre du Sénat de Milan, puis deuxième président au Parlement de Bordeaux (1523-1524), enfin premier président au Parlement de Toulouse (1526, + 1536), celui-là même qui en 1519 offrait à François Ier un beau manuscrit de Dante comprenant le texte de l'Enfer et l'un des commentaires les plus rares, celui de Guiniforte da Barzizza (10). Or nous savons par Ferron lui-même qu'il fut mis en relations avec Dolet par Minuti et que celui-ci lui faisait, à l'occasion, des confidences politiques. Après avoir rapporté la conversation de François Ier et de Lautrec à la suite de la défaite subie par ce dernier en Italie et l'essai de justification de Semblançay devant le roi, Ferron ajoute : « J'ai cru devoir relater ces faits que je tiens de Jacques Minut, président de Toulouse, qui fut fort avant dans la familiarité de Lautrec, mais je ne veux pas du tout prendre sur moi de les affirmer, au cas où l'on prétendrait qu'ils ont été inventés en faveur de Lautrec par ses familiers. » (11) Plus loin, dans la liste des savants hommes qui ont illustré le règne de François Ier, liste qui comprend trente-quatre noms, Ferron place au vingt-huitième rang « Jacobus Minutius », entre Hugues Salel, le traducteur d'Homère, et Guillaume Pellicier, le docte évêque de Montpellier (12). Il paraît donc bien qu'à défaut de compétence personnelle, Arnauld de Ferron eût pu déterminer les caractères des poésies de François Ier en recourant à certains de ses amis mieux renseignés que lui sur ce point, et d'abord au premier président de Toulouse. Même si elle avait été formulée dans ces conditions,

son opinion ne serait pas tout à fait sans valeur : elle reflèterait celle de contemporains instruits.

Ceci dit, il semblerait que pour résoudre définitivement la question, il suffît d'examiner avec attention l'œuvre poétique de François Ier. Mais c'est là une tâche qui n'est simple qu'en apparence. Les vers du roi ont été publiés une seule fois, par Champollion-Figeac [13], et le moins que l'on puisse dire de l'éditeur est qu'il s'est acquitté de son travail avec peu de bonheur. Il n'a pas sérieusement cherché à distinguer, dans les recueils manuscrits dont il s'est servi, les pièces qui peuvent être à peu près sûrement attribuées au roi de celles qui appartiennent sûrement à d'autres auteurs. Il ne s'est pas efforcé de les classer dans un ordre chronologique vraisemblable. Il a accumulé les fautes de lecture et d'impression. Aussi doit-on, après comme avant son édition, recourir aux manuscrits eux-mêmes si l'on veut étudier les poésies de François Ier.

Dans leur ensemble, ces poésies donnent assez exactement l'impression que Ferron a traduite en empruntant les termes de Pic de La Mirandole. Sauf de rares exceptions, elles mêlent à l'expression des choses de l'amour cette tristesse ou plutôt cette mélancolie qui les ont fait qualifier de philosophiques et de sévères par l'historien bordelais. Il y a là, si l'on considère la poésie du temps (c'est-à-dire la poésie française antérieure à Ronsard), une note nouvelle qui a été remarquée par les contemporains. Ferron n'a donc pas maladroitement emprunté à l'humaniste italien une phrase qui, en réalité, rendait bien sa propre pensée. S'il mérite quelque blâme, ce n'est pas sur ce point : c'est lorsque — toujours en usant du même procédé — il a attribué aux poésies royales une élégance, une harmonie, une solide composition qui ne laissaient qu'un doute aux connaisseurs, à savoir si c'était les idées qui donnaient plus de valeur aux mots, ou les mots aux idées. Mais encore pourrait-on dire, pour la défense de Ferron, que s'il est tombé là dans une exagération certaine, il n'a fait qu'imiter son auteur et son guide, qui avait loué dans ces termes excessifs les poésies de Laurent de Médicis.

Si l'on entre enfin dans un examen plus attentif des poésies transcrites sous le nom de François Ier, et que l'on se souvienne des paroles plus ou moins prophétiques mises par Baldassare Castiglione dans la bouche de Ludovico Canossa, on ne s'étonnera pas d'y rencontrer des imitations et des réminiscences évidentes de Dante et de Pétrarque. Dès sa jeunesse, le futur roi avait pu avoir la curiosité d'ouvrir le manuscrit de Dante que possédait son père, manuscrit « en italien et en françois, his-

torié », et c'est sans doute durant les années qui précédèrent immédiatement son avènement qu'il lut avec sa sœur un auteur dont l'imagination et le style durent être si nouveaux et si frappants pour eux. Qu'ils l'eussent compris tout entier, on ne peut guère le croire, mais ils en avaient gardé — Marguerite surtout — quelques souvenirs très précis. Le manuscrit offert à François I[er] en 1519 par Minuti, les deux poèmes, de plan dantesque, à lui dédiés par Lelio Manfredi et Zaccaria Ferreri, la traduction de la *Commedia* en vers français par François Bergaigne, secrétaire des enfants de France de 1521 à 1524, les éditions italiennes, illustrées et commentées, qui pénétraient de plus en plus en France et surtout dans les collections princières, les conversations tenues par les courtisans italiens, Luigi Alamanni et d'autres encore, en présence du roi, tout cela contribua à rappeler à celui-ci la grande œuvre dont il avait sûrement remarqué la longueur et l'obscurité, mais aussi la vigueur et la beauté.

Ici nous laisserons quelques instants la *Commedia* pour donner certaines preuves de l'assertion d'Arnauld de Ferron relative à Pétrarque. Lorsqu'après la première expédition d'Italie la littérature italienne devint à la mode en France, l'œuvre de Pétrarque, plus accessible que celle de Dante, pouvait se frayer un chemin plus aisé et plus rapide parmi les lettrés français du temps. Il ne paraît pas que Charles VIII ait rapporté d'outremonts — ce qui lui eût été facile — aucun manuscrit de Dante, mais il en avait ramené un beau manuscrit de Pétrarque (14). Peut-être le souvenir de son long séjour en Provence servit-il alors le poète, mais sûrement moins que le caractère de son œuvre. La poésie amoureuse était en tout pays de mise dans une cour, tandis que la poésie tragique et mystique n'y pouvait guère constituer qu'une exception, particulièrement à cette époque où chez nous la Renaissance n'était pas encore dans son plein et n'avait pas encore imposé au public tous les genres cultivés par l'antiquité classique. On se souvient que Marot traduisit en français, avec assez de bonheur, et sans doute le premier, la chanson des « sei visioni » et six sonnets de Pétrarque, et que Melin de Saint-Gelais puisa, avec un moindre succès, à la même source. Il serait permis de croire que le roi en personne leur demanda ces essais, qui n'étaient pas dans le ton ordinaire des deux poètes et dans leur goût pour la pointe et l'ironie. En effet, en 1532, selon Lenglet du Fresnoy, Melin composa un « Chant royal dont le Roy bailla le refrain », refrain qui est :

Debander l'arc ne guerit point la playe,

c'est-à-dire la traduction strictement littérale de ce vers de Pétrarque :

Piaga per allentar d'arco non sana. (15)

Et, en 1533, passant par Avignon, François Ier composa la fameuse « épitaphe de Madame Laure », épitaphe dont Clément et Melin firent à l'envi l'éloge, en bons courtisans.

Il n'est donc pas surprenant de trouver, dans les manuscrits des poésies de François Ier (16), certaines imitations évidentes de Pétrarque, souvent affaiblies d'ailleurs par la forme monotone du rondeau.

Tantôt, comme fera bientôt Ronsard, c'est seulement le premier vers d'une chanson, par exemple de celle des « sei visioni », qui est emprunté par l'émule du poète italien :

Estant seullet auprès d'une fenestre.... (17)
Standomi un giorno solo a la fenestra.... (18)

Tantôt c'est l'imitation serrée, presque la traduction d'un sonnet :

Bien heureuse est la saison et l'année, (19)
Le temps, le poinct et l'heure terminée,
Le moys, le jour, le lieu et le pourpris
Où des beaulx yeulx je fus lié et pris,
Tant que prison m'est liberté nommée
Bien heureuse!

Bien heureux (20) est le doux travail que ay pris
Puis qu'au povoir d'Amour je suis compris !
Sagette (21) et arc qui blessa ma pensée,
Aussi la playe en moy renouvellée,
Que j'estime santé de trop grand pris,
Bien heureuse!

Bien heureuse est la voix qui a nommée (22)
Le nom d'amye, estant plus qu'estimée!
Bien heureulx est l'escript qui a apris
A la louer sans peur d'estre repris,
Et le penser croissant sa renommée
Bien heureuse! (23)

Bien heureulx est le mal d'amour surpris (24)
Et le chault feu en deux gentz cueurs espris!
Bien heureuse est la dame bien aymée

Quant son amy parfaicte l'a clamée
Et luy donner amour a entrepris,
Bien heureuse!

Le texte original montrera, mieux que toutes réflexions, le degré de fidélité de l'imitation :

Benedetto sia'l giorno e'l mese et l'anno
et la stagione e'l tempo et l'ora e'l punto
e'l bel paese e'l loco ov'io fui giunto
da' duo begli occhi che legato m'ànno;

et benedetto il primo dolce affanno
ch'i'ebbi ad esser con Amor congiunto,
et l'arco et le saette ond'i' fui punto,
et le piaghe che'nfin al cor mi vanno.

Benedette le voci tante ch'io,
chiamando il nome de mia Donna, ò sparte,
e i sospiri et le lagrime e'l desio;

et benedette sian tutte le carte
ov'io fama l'acquisto, e'l pensier mio,
ch'è sol di lei, sì ch' altra non v'à parte. (25)

Tantôt encore c'est la mise en œuvre de divers éléments tirés du Canzoniere, groupés autour d'une même métaphore ou d'un même symbole, tel que le navire pétrarquesque, qui eut au XVI^e^ siècle une vogue si extraordinaire (témoin, entre autres, le titre du poème de Marguerite de Navarre) :

En la grand mer, où tout vent tourne et vire, (26)
Je suis pour vray la doulente navire,
De foy chargée et de regrectz armée, (27)
Qui, pour querir ta grace renommée,
Ay tant souffert, qu'on ne sçauroit escripre.

Mes rames sont pensers (28) de grief martire; (29)
C'est bien le pis quant il faut que je y tire,
Car trop souvent ont la nef abismée
En la grand mer.

Mon triste cueur la voile je puis dire,
Et le gros vent, qui pour enfler aspire,

Sont griefz souspirs de challeur enflambée.
Helas! tu es la tramontaine aymée [30]
Et celle là que plus voir je desire
En la grand mer.

Dans le rondeau suivant, on retrouve ce même procédé, qui consiste à rapprocher et à fondre ensemble des vers et des expressions empruntés à diverses pièces de l'auteur original :

Malgré moy viz [31] et en vivant je meurs. [32]
De jour en jour s'augmentent mes douleurs [33]
Tant qu'en mourant trop longue m'est la vie.
Le mourir crainctz et le mourir m'est vie : [34]
Ainsi repose en peines et douleurs!

Fortune m'est trop doulce en ses [35] rigueurs,
Et rigoureuse [36] en ses fainctes doulceurs,
En se monstrant gracieuse ennemye
Malgré moy.

Je suis heureulx au fons de mes malheurs,
Et malheureux au plus grand de mes heurs.
Estre ne peult ma pensée assouvie
Fors qu'à rebours de ce que j'ay envie, [37]
Faisant plaisirs de larmes et de pleurs [38]
Malgré moy. [39]

Toutes ces combinaisons demandaient un certain travail, et, sans pousser trop loin le scepticisme, il serait prudent de croire que la plupart des vers royaux ont été au moins revus par Marot et surtout par Saint-Gelais [40].

Après avoir montré que Pétrarque occupe une place honorable dans les recueils que nous examinons et qu'Arnauld de Ferron ne s'est pas trompé dans son affirmation, un peu trop générale sans doute, revenons à Dante et voyons quels peuvent être les quelques emprunts à la *Commedia* signalés par l'historien dans les poésies de François Ier. En parcourant les pièces contenues dans les manuscrits attribués au souverain, on s'aperçoit vite que leur auteur a dû être très frappé, dans la grande œuvre toscane, par les métaphores et les comparaisons si fréquentes et si nettes qui attirent dès l'abord l'attention de tous les lecteurs de la *Commedia*.

Ainsi, dans ce vers d'un rondeau que l'éditeur attribue au roi François :

Si Dieu vous ouvre de pleurs et plainctz la porte..., [41]

on reconnaît une expression plusieurs fois répétée par Dante :

..... perchè non ebber battesmo,
Ch'è porta della fede che tu credi. (*Inf.*, IV, 36.)
Che del futuro fia chiusa la porta. (*Inf.*, X, 108.)
La porta del piacer nessun disserra. (*Par.*, XI, 60.) [42]

Dans un autre rondeau encore, on lit ce vers :

Comme la rame en mer ressemble torte, [43]

qui a une apparence tout à fait dantesque, mais dont on ne trouve cependant dans la *Commedia* qu'une similitude un peu lointaine :

Come quando dall' acqua o dallo specchio
Salta lo raggio all' opposita parte. (*Purg.*, XV, 16-17.)

Et, dans la même pièce :

Dedans le lac de l'ingratte oubliance, [44]

qui rappelle le vers si connu :

Che nel lago del cor m'era durata... (*Inf.*, I, 20.) [45]

Une des métaphores favorites de Dante apparaît dans le rondeau 51 :

Mais j'ay grant peur que desjà tu commence
A te servir des aelles d'inconstance. [46]

Comparez :

Dico, con l'ali snelle e colle piume
Del gran disio . . . . . (*Purg.*, IV, 28.)
Vedi che la ragione ha corte l'ali. (*Par.*, II, 57.)
Che fece crescer l'ali al voler mio. (*Par.*, XV, 72.)
Sua disïanza vuol volar senz'ali. (*Par.*, XXXIII, 15.)

Mais les emprunts peut-être les plus remarquables faits en ce genre à la *Commedia* sont les suivants, qui font partie d'une ballade écrite par le roi durant sa captivité :

Mais tous malheurs viennent de tant de partz
Qu'ilz me rendent indigne creature,
Tant que d'erreur à mon chef faiz ceinture, (47)

et plus loin :

O grande amour, eterne, sans rompture,
Dont l'infini est juste la mesure.... (48)

Le premier est la traduction précise du vers :

Ed io, ch'avea d'error la testa cinta (*Inf.*, III, 31),

et le second, la très proche imitation d'une des plus belles définitions du *Paradis :*

. . . . . a quel Bene
Che non ha fine, e sè con sè misura. (*Par.*, XIX, 50-51.)

Ces emprunts, ces imitations et ces souvenirs se réduiraient donc à très peu de chose, si l'on s'en tenait aux pièces qui sont formellement attribuées au roi par les manuscrits ou qu'une critique attentive peut être autorisée à lui attribuer. Il est probable que, pour rester au point de vue des lecteurs du XVI^e^ siècle, il nous faudrait ici renoncer à nos habitudes scientifiques et lire ces recueils poétiques sans les soumettre à un examen trop précis. A coup sûr, la plupart des lecteurs d'alors s'en tenaient aux titres donnés aux volumes qu'ils avaient entre les mains. Voici deux de ces titres, aussi simples qu'affirmatifs : « Les œuvres du Roy François premier de ce nom » (49) ; « Œuvres de François Premier Roy de France, 1541 » (50). Et en voici un autre, plus explicite : « Ce sont les faictz (*sic*), rondeaux et ballades du feu roy Françoys premier de ce nom, depuis le temps qu'il revint de sa prison, jusques au dernier jour de mars, lorsqu'il decedda, mil cinq cens quarante sept, à Rambouillet » (51). Avec de telles assurances, comment hésiter à croire à l'authenticité de ces petits poèmes ? Et pourtant les contemporains de François I^er^ eux-mêmes auraient dû être embarrassés par certains passages qui indiquaient clairement un autre auteur que le roi ; mais sans doute ceux qui apercevaient ces difficultés étaient aisément portés à donner à sa sœur Marguerite (52), comme il était le plus souvent exact, tout ce qui décelait une origine féminine et à le considérer comme le complément naturel des autres poèmes.

En adoptant cette naïve et confiante manière de lire, qui devait être celle de nos ancêtres du XVI^e^ siècle, on peut relever sans grand peine, dans le

groupe de manuscrits dont s'est servi Champollion et dans des recueils analogues, un certain nombre d'imitations ou de souvenirs dantesques qui n'ont pas tous été signalés.

On y trouve d'abord toute la série de rondeaux où sont paraphrasés et discutés les vers immortels de Dante :

. . . . . Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria . . . . . (*Inf.*, V, 121-123.)

Il paraît utile de reproduire ici cette série de petites pièces, d'après un manuscrit de la Bibliothèque nationale où elles ont été groupées (à partir de la seconde) dans un ordre nouveau et qui n'est pas toujours, à première vue, très logique. Le rédacteur de cette partie du volume (qui connaît le rondeau : *D'ung ennuy pris...*) a certainement eu là une intention qui mériterait peut-être d'être étudiée et, s'il se peut, expliquée.

Pour tout jamais que dueil soit incité (53)
Pour mon bien mettre en grant captivité! (54)
Car j'eliré (55) pour doulleur plus amère
Me recorder au temps de la (56) misère
De l'heur passé de (57) ma felicité.

Je n'ay pacience en mon adversité, (58)
Car mon mal est de (59) telle extremité
Qui me contrainct de ne me pouvoir taire
Pour tout jamais.

Donc (60) je supply par grande (61) humilité
La mort venir à ma (62) calamité.
Par devers moy privement le peult faire
Pour [tout] ensemble l'ennuy et moy deffaire, (63)
Le reputant en (64) grande charité
Pour tout jamais.

*
* *

Douleur n'y a que au temps de la misère (65)
Se recorder de l'heureux et prospère,
Comme aultreffois en Dante (66) j'ay trouvé;
Mais le sçay mieulx pour avoir esprouvé
Felicité et infortune austère.

Prosperité m'a faict trop bonne chère
Pour tost après la me vandre si chère.
Helas! mon Dieu, que m'est il arrivé?
Douleur!

Voire en façon que presque en desespère,
D'avoir perdu tant d'amys et mon frère
Qui tant valloit, il est assez prouvé.
Or quelque ennuy que au cueur aye engravé,
En vous remectz ma perte aigre et amère,
Douleur!

* * *

Heureux repoz ay cerché longuement, (67)
Mais ne l'ay peu trouver aucunement,
Fors en ce lieu, qui est le merque et signe
Des bons esleuz par puissance divine
Où gist l'espoir de nostre saulvement.

C'est l'attaché dont au viel testament
Est figuré le cher crucifiement
Du redempteur qui es cieulx nous assigne
Heureulx repoz;

Luy suppliant de bon cueur humblement
Qu'après ma mort vive eternellement,
Dont je ne puis sans sa grace estre digne
Qui est à tous pescheurs contrictz (68) incline.
Croyons sa foy, esperons fermement
Heureulx repoz.

Response aux deux rondeaux.

C'est trop d'ennuy quant l'ennuy reconforte; (69)
Dont le vouloir qui rend la pensée morte
Se doit blasmer, quant Dante et sa sentence (70)
Va resprouvant, par sa volue offence (71)
Qui sans raison perte d'amys apporte.

Si Dieu te cloust par plains de joye la porte, (72)
S'il veult qu'en luy ta douleur se conforte, (73)
Que dira doncq(ue) ma tant juste innocence? (74)
C'est trop d'ennuy.

Venez, le temps qui toute chose emporte![75]
Peustes vous rien à volunté tant forte?
Venez, travail causé par deffiance!
Trouvastes vous mon vouloir sans deffense?
Esse[76] raison que l'offence supporte?
C'est trop d'ennuy.

*
* *

D'ung ennuy pris elle ne se doit plaindre,[77]
Mes le cacher, s'il ne ce peult estaindre,
Par honneste disimulacion
En regrettant la consolacion
Du temps passé qui ne ce peult rataindre.[78]

O que je voy d'erreur la teste saindre
A ce Dante quy nous vient ysy paindre
Son triste enfer et vielle pacion,
D'ung ennuy pris![79]

A quarante ans vouloir[80] encores faindre
D'avoir le mal que l'eage doit refraindre,
Puis par despist court[81] à devocion,
Prenant tan (*sic*) pour ferme ficsion,
C'est une fin, plus qu'à ensuivre, à craindre,
D'ung ennuy prys.

On reconnaîtra encore sans difficulté une adaptation, peut-être un peu légère, des vers du *Paradis* (XIV, 133-137) :

Ma chi s'avvede . . . . . .
. . . . . .
Escusar puommi di quel ch'io m'accuso
Per escusarmi, e vedermi dir vero . . .

dans le huitain suivant :

Honte n'aura celuy de s'excuser[82]
Qui seullement de parler veult user.
Mais moy, qui ay la[83] foy droicte et entière,
Estant absent, donne juste matière
A mes effectz pour ne les refuser.
Soit l'excuser du tout mis en arrière
Si volunté n'aurez[84] vers moy legière;
Car m'excusant fauldroit vous accuser.

Après ces imitations et ces souvenirs partiels et dispersés, nous trouvons maintenant dans un de nos manuscrits une pièce qui a déjà été signalée et même attribuée à Marguerite de Navarre [85], mais qui n'a pas, croyons-nous, été publiée en entier jusqu'ici [86]. Nous n'en donnerons d'ailleurs que les passages qui intéressent nos présentes recherches : ils suffiront pour montrer que l'on a là l'imitation la plus remarquable et la plus évidente qui ait été faite en France, au XVI^e^ siècle, de l'*Inferno*.

Au grant desert de folle accoustumance, [87]
Dans le buisson de tribulation,
En la forest de peu de congnoissance [88]
Pourmenée par jeune affliction
Puis ça puis là, laissant la seure sente, [89]
M'arresta court consideration
En me disant : « Tourne ailleurs ton entente, [90]
Car tu n'a[s] pas tenu le chemin seur [91]
Là où tu doibs affermer ton attente. »
Alors senty ung tremblement de cueur
En regardant l'aspreté d'un buisson
Dont le penser renouvelle la peur. [92]
Quant j'entendictz (*sic*) que sonnoit la leçon,
Je congneuz bien que trop avant i'estoys,
Où de entrer i'obliay la façon.
. . . . . .
Branches, ronses prindrent à m'assaillir
Et espines me picquerent si fort
Que je sentiz ma force deffaillir.
A l'heure feiz de terre reconfort,
M'y laissant cheoir pour mon apuy là pris,
En desirant secours ou briefve mort. [93]
Ung peu vouluz reprendre mes espritz [94]
Qui ià par peur estoient volez si loing
Que le retour à peine leur apris.
Mon ame avoit de secours grant besoing; [95]
Mon corps estoit du tout trop affoibly, [96]
Comme celluy de qui ne prenois soing.
Esperance, que long temps estably
Pour mon repoz, s'esloigne loing de moy [97],
Tant que après tost ie la mys en oubly.
. . . . . .
Mais [98] la bonté de nostre immortel Dieu
Ne permit pas que la mort à fin mist

Mes tristes jours dont n'estoys au milieu.[99]
Car dans mon cueur j'oÿ raison qui dit :
« Malheureux est qui sa vie chestive
Tient à terre (*sic*) où paresse l'assist. »
Je levay l'œil, attendant la voix vive,
Et advisay ung qui dans ce grand boys
Choisir (*sic*) ne peult pour sa couleur naÿfve.
A l'approcher cryay a haulte voix :
« A l'aÿde! prenez de moy pitié,
Bien toutesfois que ie ne vous congnois » ;
Et luy, esmeu de piteuse amytié,
Sans declairer qu'il fust en son lignaige,
M'obligea plus que ne vaulx la moictié.[100]
Il eust a moy long propoz et langaige
Tout en vertuz, mais le taire en est beau...[101]
En[102] ce vouloir desir me vint surprandre
Et me leva du lieu où ie gisoye
Pour me faire mon voyage entreprendre.[103]
. . . . . .
Je m'advançay pour saillir hors du terme
Et limittay (*sic*) si tost, à dire veoir,
Que le pied bas fut tousiours le plus ferme.[104]

Comme on le voit, il est impossible de douter que Marguerite de Navarre n'ait beaucoup mieux connu Dante que son royal frère, et ses imitations ou réminiscences de la *Commedia* ont dû, dans une large mesure, mêlées aux poésies de François Ier, dicter à Arnauld de Ferron les curieuses lignes qui ont servi de point de départ à cette étude. Mais il paraît sûr aussi que Marguerite aimait à rappeler à François certains passages de Dante, et que ce goût, si rare à cette date, devait avoir pour origine une lecture et une admiration communes qui remontaient sans doute aux heureuses années de l'adolescence, à l'époque des plus durables impressions de la vie. Et, d'autre part, il semble certain que le roi, à deux ou trois reprises, s'est souvenu de Dante, et qu'un de ces jours-là, il lui est revenu à l'esprit une expression dantesque que la reine de Navarre devait reprendre un peu plus tard. Arnauld de Ferron était donc autorisé, pour Dante plus encore peut-être que pour Pétrarque, à indiquer, dans les termes que nous avons reproduits, les sources italiennes des poésies de François Ier.

On me permettra, pour donner une nouvelle preuve de l'intérêt qu'excitait Dante (ainsi que les deux autres poètes de la « triade » florentine) dans

l'entourage de François Ier et de Marguerite de Navarre, de publier, à la fin de ce travail provisoire, quelques petites pièces de Victor Brodeau et de Claude Chappuis où la gloire du grand poète toscan est proposée à l'émulation des poètes français [105]. On se souvient que Brodeau fut contrôleur des finances de Marguerite de Navarre pendant dix ans, que Chappuis fut « libraire » de François Ier à partir de 1533, et que ces deux Tourangeaux furent liés d'amitié avec Marot et Saint-Gelais [106].

Ausonne a faict croïstre [107] la Garonne, [108]
Petrarque [109] Sorgue et Saint Gelais Charente;
Arne est petit et grand bruyt on luy donne
Par les escriptz de Bocace et de Dante. [110]
O Loire en bien et plaisir habondante,
De grant doulceur et de beauté naïfve, [111]
Las! je suis né sur vostre claire rive,
Et rien de vous declairer je ne puis.
Ce fait Amour qui contre moy estrive [112]
Pour en bailler le subgect à Chappuis.

Puisque Sorgue [113], la Garonne et Charente,
Sans oublier Arne, ont eü cest honneur
De gens dignes de louenge excellante
Estre louez, sy d'un fleuve vient l'heur,
Loire doit donc engendrer ung facteur [114]
Qui sa gloire par tout le monde esvante.

Brodeau avoit esleu selon son cueur,
Mais n'ayant mis qu'à bon fruict sa pretente,
Cuÿdant faire ung poëte qui chante
Dont à jamais il deust estre memoire,
Ung bon crestien a receu de sa plante.
Brodeau n'est plus puis qu'il est bonne poire [115].

Replicque. [116]

Vous, fleuves doulx, obliez vostre gloire; [117]
Laissez le cours que nature a donné
Pour faire honneur aux tryumphes de Loire
Où leur jard(r)in les dieux ont ordonné,
A tous plaisirs et biens habandonné.
Là est Flora et Palas y frequente
Et Appollo qui avec elle chante.

Et puis Amour qui rompit son bandeau,
Ayant ouÿ musicque si plaisante,
Pour lire [118] et veoir les escriptz de Brodeau. [119]

Envoy. [120]

Amour s'estoit loing de moy absenté,
Et de le suivre estoys peu curieux;
Mais tout soubdain il s'est representé
Quant j'ay receu voz escriptz gracieux.
Je l'ay senty, et congneu que vous estes
Ainsi que luy maistre et victorieux,
Luy de mon cueur, vous des autres poëtes.

Ces jeux « marotiques » ne sont pas d'un ton très élevé ni d'un goût bien pur, mais ils ont le mérite, dans une question où les textes n'abondent pas, d'apporter un témoignage de plus sur le mouvement, à la fois heureux et puissant, qui entraînait les poètes français, aux environs de 1530, vers les œuvres des trois grands Toscans [121].

LÉON DOREZ,
Bibliothécaire principal à la Bibliothèque nationale.

L'épisode du pape Anastase, au cimetière des hérésiarques (ch. XI de *l'Enfer*) d'après Botticelli.

Dante auxiliaire du gallicanisme

dans le « De Episcopis Urbis » de Papire Masson (1586)

DANS le grand ébranlement moral et religieux du XVI[e] siècle qui dressa contre la Papauté une moitié de l'Europe, il n'est point rare de voir les novateurs et leurs disciples s'appuyer sur des autorités étrangères et aller chercher des armes et des arguments chez ceux qui, tout en restant attachés à la foi traditionnelle, s'étaient, dans les siècles passés, dressés contre les abus de la cour romaine et l'indignité de ses ministres. Dante était de ceux-là. Tard et superficiellement connue en France, son œuvre n'est guère utilisée d'une façon sérieuse dans un but de polémique anti-romaine que vers la fin du XVI[e] siècle. C'est en 1586 que paraît avec la fausse date de Munich chez Jean Schwartz (mais en réalité imprimé en Hollande), l'*Aviso piacevole Dato alla bella Italia Da un nobile giovane Francese, sopra la mentita data dal Serenissimo Re di Navarra a Papa Sisto V* (1).

L'*Aviso* anonyme était suivi d'un recueil intitulé : *Il naturale et vivo Ritratto del papa e di tutta la corte ecclesiastica papesca, cavato dall'antichità, come si ritrova negli scritti di Dante, del Petrarca e del Boccaccio, che sono i tre principali lumi della lingua volgare italiana.* On sait par une indiscrétion de Jacques-Auguste de Thou que le « jeune gentilhomme français » auteur de la publication était son cousin François Perrot. L'œuvre avait ce ton de violence propre aux pamphlets huguenots de ce temps, qui n'avaient aucun ménagement à garder contre une autorité qu'ils rejetaient en bloc. Ce qui en faisait la nouveauté était la méthode consistant à prendre, chez des auteurs universellement considérés comme appartenant à la

communion romaine et soumis au siège de Pierre, des armes pour l'assaillir.

L'histoire de l'*Aviso* est suffisamment connue depuis que deux érudits, le regretté Emile Picot et M. Arturo Farinelli s'en sont occupés [2]. Ce qui l'est moins c'est que, la même année, des armes et une méthode presque identiques étaient employées dans le clan gallican contre la papauté, sur une échelle beaucoup plus grande, il est vrai, dans une œuvre historique d'une étendue beaucoup plus considérable, qui, ne tenant point pourtant du pamphlet, avait un ton mesuré mais ferme, et qui présentait avec l'*Aviso* des différences de fond et de forme dues au caractère de l'ouvrage et à la tendance de son auteur. On y visait, suivant les doctrines gallicanes, à restreindre et non à supprimer le pouvoir de Rome. L'auteur était Papire Masson [3], l'œuvre le *De Episcopis Urbis* autrement dit l'*Histoire des Evêques de Rome,* qui parut en août 1586 chez Sébastien Nivelle [4]. Y a-t-il, dans l'apparition, la même année, de l'*Aviso* et du *De Episcopis Urbis* une coïncidence fortuite, ou peut-on y voir une double attaque contre un adversaire commun, partie de deux camps différents qui s'étaient peut-être concertés ? Il est impossible de l'affirmer. Mais la deuxième hypothèse n'a rien, en tout cas, d'invraisemblable, si l'on songe tout d'abord que De Thou, au courant de la publication de l'*Aviso*, était l'ami intime de Papire Masson; en second lieu, que François Perrot, cousin de De Thou, était aussi apparenté à Papire Masson [5]; et enfin que ce dernier, bien que peu enclin à la Réforme, n'en vivait pas moins dans un milieu où gallicans et calvinistes érudits pratiquaient entre eux une tolérance large et bienveillante [6], et étaient également jaloux de préserver l'indépendance du Roi et de la nation contre les empiètements de la cour pontificale. C'est dans ce milieu et dans ces tendances d'ailleurs que Paolo Sarpi devait trouver, lors de la querelle de l'Interdit, ses plus actifs correspondants [7].

Le titre seul de l'ouvrage *De Episcopis Urbis* indique déjà l'esprit dans lequel il est conçu : restreindre autant que possible, en considération de l'indépendance gallicane, le pouvoir du pontife romain. Ce n'est point à dire que l'auteur s'y montre irrespectueux. Il affecte, au contraire, tout le long des 800 pages et plus qui composent les six livres de sa compilation, un respect extérieur qui sonne souvent faux et qui contraste parfois avec les blâmes énergiques qu'il distribue. Il dispose les documents avec un art qui fait penser à certains procédés du XVIII[e] siècle. Il va chercher dans la littérature et les auteurs d'Italie une infinité de textes et de témoignages. Lui aussi, comme Perrot, ne manque point à chaque occasion de citer et

d'invoquer *i tre principali lumi della lingua volgare italiana*, Dante, Pétrarque et Boccace, ceux qu'il devait appeler, l'année suivante, en écrivant leur vie, les *tres Hetruriæ proceres* (8). Mais il est beaucoup plus riche en matière et, à ces trois, il ajoute, pour ne citer que les principaux auteurs italiens de langue latine ou vulgaire invoqués : Landulphe, Léon d'Ostie, Luitprand, Ricordano Malespini, G. Villani, Buoninsegni, Guillaume de Pouille, Pierre, diacre du Mont-Cassin, Benevento, Battista Fregoso, Bartole, Agostino Giustiniani, Catherine de Sienne, fra Dolcino de Novare, Agostino Trionfo d'Ancône, Marsile de Padoue, Oldrado de Bologne, Matteo Villani, Niccolò Tugrini de Lucques, Le Pogge, Flavio Biondo, Baldo, Leonardo Bruni, Fregoso le jurisconsulte, Bonifazio Simonetta, Gobelinus, Pie II, Philelphe, Bernardo Giustiniani, Platina, Giacomo Piccolomini cardinal de Pavie, Bartolomeo d'Urbino, Machiavel, Ettore de' Fieschi, Matteo Bossi de Vérone, Politien, Sannazar, Giasone del Maino, Paul Jove, Leandro Alberti, Guichardin, Sabellico, Fracastor, Raphaël de Volterra, Bembo, Merlin Coccaie, Gregorio Cortese de Modène, Girolamo Negri, Luca Contile, Sadoleto, Onofrio Panvinio, Paolo Manuzio, Giovanni della Casa, Pietro Vettori, Girolamo Seripandi, G. B. Adriani, Paolo Sacrato, Fabio Bentivoglio et bien d'autres encore.

Ce n'est point ici le lieu d'examiner comment Papire Masson a utilisé toutes ces sources dans un but de polémique. Nous les laisserons donc de côté, de même que Pétrarque et Boccace qui ont avec Dante une place d'honneur, pour ne nous occuper que de ce dernier et voir comment l'auteur du *De Episcopis Urbis* l'a mis à contribution.

Papire Masson n'avait pas attendu la date de 1586 pour faire la découverte de Dante. Italianisant de solide culture, parlant couramment la langue d'au-delà des Alpes, il avait fait un assez long séjour en Italie autour de sa vingtième année (9), et avait même enseigné pendant deux ans au collège des Jésuites de Naples. Il avait eu tout le loisir de se familiariser avec les écrivains et les poètes d'Italie et en particulier avec le grand Florentin. De retour en France, il s'était, non sans quelque éclat, séparé des Jésuites, et après s'être appliqué à l'étude du droit, s'était fait recevoir avocat au Parlement. Ç'avait été pour lui un titre presque purement honorifique auquel il joignit plus tard les dignités de Référendaire en la Chancellerie et de Substitut du Procureur général. Ses sympathies pour toutes les choses d'Italie (en un temps où Catherine de Médicis attirait à la Cour une multitude d'Italiens peu aimés du populaire) lui avaient, dès 1575, valu, lors d'une

querelle qu'il eut avec François Hotman à propos de la *Franco-Gallia,* les brocards et les injures de son redoutable antagoniste. Pendant quelques mois, ce fut une guerre de pamphlets violents entre les *Franco-Galli* ayant à leur tête Hotman, et les *Italo-Galli* ayant à leur tête Papire Masson [10]. Hotman, célèbre, avait cinquante et un ans; son adversaire n'en avait que trente et un. Deux ans plus tard, en 1577, Papire Masson publiait les *Annales Francorum*, où Dante occupait une place déjà honorable, et où, pour nous servir d'une expression de M. Farinelli, l'auteur « trouve le moyen de mentionner les rapports entre Dante et la France [11]. » En 1587, il devait écrire une *Vie de Dante* en même temps qu'une *Vie de Pétrarque* et une *Vie de Boccace* et les dédier au doge de Venise, Pasquale Cicogna. Ajoutons que Dante trouve encore sa place dans une œuvre posthume de Papire Masson : les *Elogia Serenissimorum Ducum Sabaudiæ* publiés en 1619, qu'il était mentionné et allégué dans l'*Historia Hispaniæ* [12], dont le manuscrit ne nous est parvenu que mutilé, et que sans doute il occupait une très large place dans ces écrits inachevés sur Florence que Papire Masson avait laissés à son frère, et qui ne sont point arrivés jusqu'à nous [13].

Papire Masson connaissait donc son Dante, un peu mieux, beaucoup mieux même que la plupart de ses contemporains français, et plus peut-être que ne semble le croire M. Farinelli, qui s'est borné dans l'œuvre de Masson à consulter les *Annales Francorum* et les *Vitæ trium Hetruriæ Procerum* [14]. Et il prisait fort le poète florentin. Nous n'en voulons pour preuve que l'exception qu'il fait en sa faveur, de le citer en italien. Papire Masson, en bon humaniste, dédaignait d'écrire en une langue vulgaire, quelle qu'elle fût. Nous savons même, par certains reproches que lui fit Hotman, dans la querelle que nous avons rappelée plus haut, qu'il avait quelques prétentions au purisme des Cicéroniens [15]. D'ordinaire, quand il a un texte en langue vulgaire à citer, il le traduit. Pour Dante, il a souvent fait exception, et il a même pris une fois la peine de s'en expliquer. Dans la *Vie d'Adrien V,* après avoir cité deux passages de Pétrarque : « De même que l'on trouve, dit-il, dans Cicéron des passages en grec, nous allons maintenant mêler à ces paroles latines l'italien de Dante, le plus éloquent des poètes en cette langue. *Dantes vero Italice disertissimus permiscebitur Latinis, ut græca apud Ciceronem etiam leguntur* [16]. Et Papire Masson de citer les vers 99-126 du chant XIX du Purgatoire. Quel plus bel éloge que celui-là dans la bouche d'un humaniste ? Mais ce n'est point seulement parce que Dante est un poète éloquent et digne d'être comparé aux plus grands des Anciens que Papire Masson

l'appelle à la rescousse dans son œuvre gallicane. Dante a bien des qualités : il est *insignis poeta* (17), il surpasse de beaucoup les autres en charme et en grâce, *aliorum... studium venustate et gratia longe vicerit* (18), il traite l'histoire de main de maître parfois *historiam... elegantissime complexus est* (19), il a un talent hors pair *excellenti ingenio poeta* (20), il est une somme de philosophie et de poésie *philosophia et poesi affluens* (21). Tout cela ne suffit point. Si Papire Masson invoque son témoignage, c'est parce que son génie ne s'est incliné que devant la vérité... *dignus ille quidem perpetua hominum recordatione ob excellens et veritatis amans ingenium* (22), c'est en somme parce que Dante s'est montré avec la qualité maîtresse de l'historien. Papire Masson n'hésite pas à le proclamer plus grand encore comme historien que comme poète *historicus magis quam poeta* (23).

Il y a sans doute dans ce dernier jugement de l'exagération, mais cette exagération même montre en quelle estime Papire Masson tenait le poète toscan. La conception de Dante historien qu'il se forge est en accord avec sa propre conception de l'histoire, telle que De Thou nous l'a rapportée, et telle qu'il l'expose lui-même non sans fierté dans la lettre dédicatoire du *De Episcopis Urbis* au roi Henri III, où, le priant de vouloir bien faire remettre à Sixte-Quint par le Protecteur des Affaires de France à Rome un exemplaire de l'ouvrage, afin que le Pontife voie bien que, même en dehors de l'Italie, les lois de l'histoire sont observées par de fidèles sujets du roi, il ajoute : « Et à qui donc sera-t-il plus utile qu'à l'Evêque de Rome de connaître l'histoire des pontifes ?... Et si par hasard Sixte-Quint s'étonne de voir un nouveau venu s'appliquer après tant d'autres à écrire l'histoire des Evêques de l'Eglise de Rome, qu'il lise l'œuvre en entier, qu'il la compare avec les œuvres semblables parues antérieurement et tous les motifs de son étonnement disparaîtront » (24).

Il est bien vrai que l'histoire est une *præteritarum rerum vera narratio* et que Papire Masson s'est étudié, autant qu'il a dépendu de lui, à la rendre telle ; mais si dans l'histoire des papes, il a fait usage de l'autorité de Dante, c'est que Dante, avec ses invectives contre les abus de la cour romaine, avec son franc parler, était de bonne prise pour les Gallicans, comme il l'était pour les Huguenots, de meilleure prise même pour les Gallicans, à cause de son orthodoxie. Aussi Papire Masson va-t-il puiser dans l'arsenal de la *Divine Comédie* tout ce qui peut servir les théories du gallicanisme. Comme il s'agit d'affaiblir l'autorité de Rome, il arrivera souvent que les passages invoqués seront les mêmes que ceux invoqués par

l'apologétique huguenote qui vise à la supprimer. Il n'y a pas lieu de s'en étonner. Une même arme peut servir à plusieurs partis.

Une des théories chères au gallicanisme était la supériorité du Concile sur le Pape. Papire Masson n'oublie pas de signaler à ce propos le passage du chant XI de l'Enfer où Dante nous montre Anastase II damné comme hérétique pour avoir retiré « Fotin della via diritta », et, citant un texte de Gratien, il accuse ce pape d'avoir agi « sine consilio Episcoporum, vel Presbyterorum et clericorum cunctae Ecclesiæ catholicæ »[25]. En cela, Papire Masson a partagé l'erreur de Dante et celle de son temps qui imputaient à tort à ce pape une adhésion à l'hérésie d'Acacius. Il ajoute, il est vrai, que Dante a peut-être été un peu loin en le plaçant en Enfer : « Divina enim clementia humanis sceleribus præponderare existimanda est[26] ». Il n'en reste pas moins pour lui que cette adhésion à l'hérésie et le fait pour le Pontife de s'être élevé au-dessus de l'Eglise universelle constituent un « crime ».

On connaît le patriotisme ombrageux de nos gallicans, qui eut dans l'ancienne France son expression la plus caractéristique dans les membres du Parlement. Leur loyalisme n'admettait pas les prétentions pontificales à régenter la couronne. A cet égard, Dante pouvait être utilisé encore. Il avait soutenu les prérogatives de l'Empereur dans le temporel. Nos légistes avaient depuis longtemps, dès l'époque de Philippe le Bel au moins, transposé la doctrine du Moyen Age en appliquant et en rapportant à la couronne de France ce qui avait constitué les privilèges de la dignité impériale. Le *De Monarchia* avait été publié pour la première fois en 1559 par Jean Oporin à Bâle[27]; mais Papire Masson ignorait cette publication et considérait comme perdu l'ouvrage dont il connaissait l'existence par Giovanni Villani. Certes, il y aurait trouvé, pensait-il, une bonne doctrine et il en aurait fait son profit. « Plût à Dieu, s'écriait-il tristement, que ce traité dantesque *De Officio Pontificis et Cæsaris Romani* existât encore ! utinam exstaret[28]. » En attendant, il s'associait à l'éloge de Dante à Pierre de la Vigne fidèle à son prince temporel luttant contre la Papauté[29].

Dante parle-t-il de la fondation des ordres franciscain et dominicain ? Papire Masson n'oublie pas de mentionner les passages célèbres du Paradis sur saint François et saint Dominique[30]; mais il en profite aussitôt pour dire ce qu'il pense des moines et des ordres religieux en général. Le poète avait mis dans la bouche de saint Bonaventure d'âpres reproches sur la dégénérescence de l'ordre franciscain où « la moisissure avait succédé au

tartre » « la muffa dov' era la gromma [31]. » Papire Masson généralise le reproche adressé par Dante aux seuls Franciscains. Sans doute, dit-il, Honorius III, avec ces ordres nouveaux, sembla apporter un remède à la corruption des mœurs et arrêter la ruine de la discipline ecclésiastique. Mais, en réalité, cet homme pieux introduisit le fléau le plus néfaste dans l'église de Dieu, car les évêques et les prêtres, jusque-là appliqués à leur ministère, laissèrent aux moines la prédication et l'enseignement et s'abandonnèrent à l'oisiveté et au bien-être. Et quant aux successeurs d'Honorius, je ne sais si, en accueillant de nouveaux ordres religieux, ils ne firent pas encore plus de mal que lui. En réalité, il est de l'intérêt général de scruter sévèrement les projets et les mœurs de ceux qui introduisent de telles sociétés. Car les fondateurs de sectes, que celles-ci paraissent bonnes ou mauvaises, sont des orgueilleux et des superbes [32]. »

Toujours sur les traces de Dante et de la *Divine Comédie*, Papire Masson ne manque pas de flageller les vices grands ou petits des pontifes. Il n'est point, affirme-t-il, de ceux pour qui « les Evêques de Rome » ne peuvent commettre de péchés sans en être loués ; il veut, au contraire, être le justicier de leurs mauvaises actions et en distribuant le blâme et la condamnation, il a conscience, ajoute-t-il, d'être utile à la chrétienté. « Neque enim sum ex eorum genere quibus videntur Episcopi Romani ne peccata quidem sine laude committere, sed vindex ero rerum ab iis perperam actarum, et res nefarias egregie vituperando damnandoque prodesse Reip. conabor [33] ». N'est-ce point là une formule qui convient en tous points aussi à l'attitude du poète toscan ? Et c'est avec le secours des citations dantesques que Papire Masson tonne contre l'avarice d'Adrien V, justement blâmé par le poète « quia re vera ante Pontificatum et ditissimus Cardinalium et avaritiæ deditissimus erat » [34], et s'élève contre Nicolas III, l'Orsini simoniaque, ambitieux des richesses de ce monde. En ce qui concerne ce dernier pape, Dante est d'une violence extrême. Aussi Papire Masson intercale en entier les vers 69-105 du chant XIX de l'Enfer et les commente : « Eos inserere placuit duas ob causas : prima est ne quis me finxisse hoc Dantis judicium putet, altera ut Ursini generis fuisse Nicolaum scias... Denique ut responsum a Carolo Apuliæ Rege Nicolao factum super speratis ab eo nuptiis apud Dantem etiam legi intelligas, qui Nicolaum Ursinum Pontificem maximum ut venditorem beneficiorum sacrarumque rerum apud Inferos torqueri fingit [35]. » Clément V est enveloppé dans la même réprobation, et Papire Masson traduit à son propos les vers 82-86 du même chant [37].

Même les reproches moins graves adressés aux pontifes dans la *Divine Comédie* trouvent un écho dans le *De Episcopis Urbis*. La gourmandise de Martin IV, friand des anguilles du lac de Bolsena, n'est point passée sous silence, non plus que la présence de ce pape dans le Purgatoire dantesque (38).

Les jugements de Dante et ceux de Papire Masson sur les pontifes concordent en général. Il est pourtant une exception qu'il est juste de mentionner. Le pape *che fece per viltade il gran rifiuto*, Célestin V est traité avec beaucoup de déférence par Papire Masson. C'est qu'en face du témoignage de Dante, défavorable à Pierre de Morrone, se dressait celui de Pétrarque, qui a écrit l'éloge de ce saint personnage au livre II du *De vita solitaria*. Papire Masson n'a pas hésité à se ranger à l'avis du père de l'humanisme qui était sa première vénération (39).

Les quelques exemples fournis suffisent à montrer la part importante occupée par Dante dans le *De Episcopis Urbis*. La *Divine Comédie* y est citée ou alléguée un grand nombre de fois, même en dehors de tout but polémique, et lorsqu'il ne s'agit pas du tout de juger la papauté. Papire Masson n'hésite pas à faire appel à l'autorité du poème, notamment à propos de Manfred, de Charles d'Anjou, de Guido Novello, etc... D'autres œuvres de Dante même sont parfois mises à contribution : le *De Vulgari Eloquentia*, dont deux passages sont invoqués à propos de Guido Ghislieri (40), et l'*Epistola Cardinalibus Italicis* (41).

A peine paru, en août 1586, le *De Episcopis Urbis* avait soulevé en France, dans le monde de la Ligue et des moines, des colères qui se manifestaient assez violemment (42). Masson, qui avait chargé le cardinal Luigi d'Este, Protecteur des affaires de France à Rome, d'en remettre un exemplaire à Sixte-Quint, ne recevant aucune nouvelle de son présent, et pour cause sans doute, se décida, en octobre, à écrire directement au Pape une lettre (43), où, tout en affirmant que son œuvre « n'avait pas besoin de recommandation (44) », il ajoutait qu'en attendant une réponse, il se disposait respectueusement, si le Pontife l'agréait, à lui dédier les *Acta*, qu'il avait en sa possession, de la controverse qui eut lieu au temps de saint Augustin entre les Catholiques et les Donatistes.

Cette offre toute politique n'eut guère de succès sans doute (45). L'unique réponse que Masson reçut de la cour de Rome fut la condamnation du *De Episcopis Urbis*, dont la lecture fut interdite aux fidèles jusqu'à ce qu'il ait été corrigé *cum approbatione Magistri Sacri Palatii* (46). Papire Masson ne s'émut guère de cette condamnation. Il déclarait à ses amis gallicans qu'il s'en remet-

tait au jugement de la postérité [47]. Il eut toutefois un jour la curiosité de savoir exactement quels reproches on avait pu faire à son livre. Il était lié d'amitié avec le célèbre Baronius. Cette amitié, née d'un goût commun pour les recherches érudites, lui avait fait échanger maintes correspondances avec l'auteur des *Annales Ecclesiastici*. C'est à lui qu'il s'adressa quinze ans après l'apparition de son livre, alors qu'il avait en manuscrit six livres supplémentaires qu'il songeait à éditer et qu'il soumit également aux observations de Baronius.

Ainsi, de même que l'*Aviso* de Perrot, répandu en Italie, et œuvre d'un hérétique, avait eu une réfutation de Bellarmin [48], le *De Episcopis Urbis* du gallican eut la censure officieuse de Baronius. Cette censure qui se trouve dans le manuscrit latin de la Bibliothèque nationale n° 11416, va du folio numéroté 75 au folio numéroté 90, et constitue un document fort précieux. Elle est intitulée : *Censura Caesaris Baronii in libros de Episcopis Urbis Papirii Massoni*. Baronius, dans une lettre du 12 février 1602, annonce à Papire Masson l'envoi des remarques qu'il avait sollicitées (*quod optasti*) et, après avoir fait quelques observations générales, il conclut qu'il ne sera point difficile à l'auteur de faire un choix dans une matière si abondante et d'élaguer les passages qui peuvent à bon droit choquer les gens de bien. « Quod ubi feceris, ajoute-t-il, spondere audeo tametsi censura haec privata, non publica auctoritate perscripta sit, nihil morae futurum quominus Libri tui a Sede Apostolica permittantur. In quo sane cæterisque, quæ tuacaus a potero, fautorem me ac benevolum habiturus es... » [49]

En vérité Papire Masson n'avait nullement l'intention de venir à résipiscence. L'aurait-il eue que les observations de Baronius auraient plutôt produit sur lui l'effet contraire. Le moins qu'on en puisse dire est qu'elles n'étaient point du tout faites pour persuader un historien et un érudit. Avec des hérétiques tels que Perrot ou Duplessis-Mornay, un Bellarmin ou un Nicolas Coeffeteau [50], répondant, l'un à l'*Aviso*, l'autre au *Mystère d'Iniquité*, s'appliquaient à discuter sérieusement et à réfuter vigoureusement les témoignages invoqués. En ce qui concerne Dante, ils montraient que dans tel cas il avait été aveuglé par sa passion injuste, que dans tel autre il s'était lourdement trompé. Avec un catholique, si gallican fût-il, comme Masson, Baronius ne se donne même pas la peine d'essayer une réfutation. Dante est devenu dangereux depuis qu'il prête le secours de ses invectives aux hérétiques qui s'en servent comme d'une machine de guerre contre la papauté. Il faut donc éviter de le citer dans ses jugements peu favorables, et Papire Masson a tort

lorsque « de Dante poeta commemorat Anastasium apud Inferos collocari » [51], et il aggrave encore son cas en semblant confirmer l'arrêt de Dante (velut causam confirmaret) [52] lorsqu'il ajoute que pourtant la clémence de Dieu est plus grande que la scélératesse des hommes. Aussi pour Baronius tout ce passage est à corriger : *Totus hic locus est castigandus* [53]. A corriger, c'est-à-dire, dans sa pensée, à supprimer. A supprimer aussi, le commentaire que nous avons cité de Masson sur la dégénérescence des ordres religieux, et qui rappelle la *gromma* changée en *muffa* [54]. A supprimer, tout ce qui est dit, d'après Dante, d'Adrien V et de Nicolas III [55]. A supprimer les citations, au même titre que les commentaires.

Nous ne nous occupons ici que de Dante ; mais il en est de même pour tous les auteurs mentionnés dans la *Censura*. Dès qu'ils ont eu des opinions peu bienveillantes pour la Papauté ou l'Eglise, on doit éviter d'avoir recours à leur témoignage, ou ne l'invoquer qu'avec circonspection et non sans prémunir à l'avance le lecteur. Tel est le principe à appliquer [56].

Et la raison de tout cela nous est donnée dans une annotation que nous trouvons dans le manuscrit des six livres de supplément que Papire Masson avait préparé à son *De Episcopis Urbis*, et où il avait accentué encore davantage la méthode que nous l'avons vu employer, et appelé derechef Dante à son aide contre les Papes indignes [57].

Au Livre VI, folio 95 du manuscrit, après toute une série de citations d'auteurs peu favorables aux papes dont il est traité, Baronius a écrit ces mots : « Haec contumeliosa verba Petrarchae, Dantis aliorumque autorum in Pontifices omitti possunt, ut quæ ad historiam parum conferre videantur, cum praesertim moneamur dedecora patrum etiam spiritualium operire potius quam aperire » [58]. Ce n'était point là un argument qui pût influer sur Papire Masson. L'homme qui avait proclamé n'avoir pour guide dans sa conception de l'histoire que ce qu'il estimait être la vérité [59], et qui avait loué, comme nous l'avons vu, Dante de son amour pour cette même vérité, ne tint aucun compte des observations de son illustre correspondant. Il les communiqua, dit de Thou, à ses amis, mais il ne les considéra lui-même que comme un conseil amical et bienveillant, et laissa à la postérité le soin de se prononcer entre ses censeurs et lui [60]. L'examen de toutes ses œuvres postérieures et des manuscrits qu'il laissa à sa mort (1611), montre que les critiques n'avaient rien changé à sa manière de voir. Le *De Episcopis Urbis* ne subit aucune modification dans le sens invoqué par Baronius, et Dante continua à prêter le secours de son génie aux théories gallicanes de Papire

Masson. Il est au moins piquant de constater que le grand Florentin, qui manifesta plus d'une fois son antipathie pour la France et les choses de France (antipathie que Papire Masson a essayé ailleurs d'excuser en l'expliquant) [61], ait pu servir dans une certaine mesure à étayer au XVI[e] siècle les prétentions et les franchises de cette Eglise gallicane, fille de Rome, mais fille un peu rebelle. On peut penser que Dante, s'il eût vécu alors, n'aurait sans doute pas manqué de la considérer comme une création politique de la

..... mala pianta
Che la terra cristiana tutta aduggia [62],

et à ce titre de l'englober dans la même réprobation que la monarchie française : car toutes deux, monarchie française et église gallicane, rompaient la belle ordonnance et l'unité harmonieuse rêvées par le grand poète et symbolisées par l'Eglise et par l'Empire.

PIERRE RONZY,

Professeur de Littérature italienne
à l'Université de Grenoble.

Les ombres de Francesca da Rimini et de son amant apparaissant à Dante et à Virgile.
Peinture d'Ary Scheffer, contemporain et ami de Delacroix,
reproduite, d'après une lithographie de Frey.

Dante et Delacroix

MALGRÉ les traductions de Moutonnet de Clairfons et de Rivarol, le XVIII[e] siècle n'a ni compris ni aimé Dante. Voltaire et La Harpe vont jusqu'à railler sa barbarie gothique. C'est le Romantisme qui l'a fait revivre. S'il n'a pas eu à son aide, pour pénétrer à fond dans l'intelligence de la *Divine Comédie*, la Philologie, l'Histoire, l'Archéologie, la Mystique, il l'a sentie spontanément et profondément quoi qu'on en dise. Surtout l'Enfer. Car, plus étroit qu'aucune Ecole, il a vu surtout chez Dante ce qu'il y cherchait : la passion, la terreur. On a montré tout ce que lui ont emprunté Chateaubriand, le Cénacle, Hugo, Lamartine, Musset, Vigny et Gautier, sans compter les attardés. Mais l'art, plus que la pensée, est redevable à Dante. Il lui doit, non seulement des sujets, mais, ce qui est plus essentiel, la profondeur de sentiment et d'accent, les résonnances prolongées, plus d'audace dans le dessin et dans les harmonies colorées. Parce qu'il pense par images, il interprète plus complètement l'œuvre à la fois idéologique et plastique, Somme du savoir humain au début du XIV[e] siècle et perpétuelle vision. Delacroix (1) est le centre de cette résurrection triomphale. Volkmann (2) en a amorcé l'histoire, mais quelques recherches personnelles et le groupement de textes ou d'œuvres dispersées permettent de la renouveler.

Ce n'est pas que Delacroix soit le premier des romantiques à s'en être inspiré. Si paradoxal que cela puisse paraître, Ingres avait déjà été empoigné par Dante et par lui enrôlé un moment dans la révolte. Il est à Rome depuis 1806 ; en 1813 il peint dans la Sixtine, devant le *Jugement dernier*, c'est-

à-dire dans l'atmosphère même de Dante. Il se met à le lire; et tout de suite, le voilà saisi par l'épopée mystique et la figure du vieux Gibelin. Il note dans ses cahiers : « A lire : Dante, sa vie, de Chabanon, avec planches, et celle de Leonardo Bruni d'Arezzo », et un projet qui le séduit : « Dante écrit sa Divine Comédie ». Mais l'épisode de Francesca de Rimini l'a particulièrement obsédé. Après l'avoir copié sur son cahier, en italien, il s'impose, lui, l'honnête Dominique Ingres, épris des détails de la civilisation médiévale, de connaître le milieu où s'est passée l'effroyable scène : Rimini, l'église de Saint-François, où est peint Malatesta « priant à genoux avec ses chiens », l'emblème monstrueux de cette race sauvage, l'éléphant. Après quoi, d'une chronique soigneusement dépouillée il dégage la figure des trois acteurs : Francesca, « femina di bellezza e di maniera excellentissima », Paolo, « bello di corpo e di dolce maniera e costumi », enfin le mari difforme, « huomo bellicoso..., brutto di corpo e scianchato ».

Alors seulement il se sent prêt à faire voir sur la toile le drame que Dante n'a fait que lui suggérer. Dès maintenant, en effet, apparaît avec évidence le pouvoir propre au poème : la suggestion puissante. Rien de plus; mais si puissante, que l'artiste voit tout de suite quatre tableaux à faire, dont l'horreur tragique, ou funèbre, ou infernale, révèle une imagination romanticisée à la fois par la *Divine Comédie*, qui l'inspire, et par la chronique ancienne, qui le documente. « Quatre tableaux de Francesca da Rimini. Le moment de leurs amours innocentés. — Après qu'ils sont tombés morts l'un sur l'autre, le mari considère les cadavres, et les remords paraissent commencer à l'assiéger. — Ils sont exposés dans la chapelle du Palais, un moine récollet, en étole, tout seul, fait l'office des morts. La scène est éclairée par un grand chandelier de fer noir. — Les âmes de ces innocents amants racontent à Virgile et à Dante leur malheureuse aventure. Ils se tiennent embrassés. Dante arrête le couple malheureux au milieu d'un tourbillon. Francesca, interrogée par le poète, lui raconte son malheur et son amour[3] ». Qui eût cru l'élève de David, espoir de l'Ecole, aussi avide de sang et de ténèbres? De ces projets, un seul a été réalisé : c'est le tableau conçu en 1816 et peint en 1819 pour la Société des Amis des Arts de Paris[4]. Que Dante l'ait inspiré, la suscription d'un des dessins préparatoires suffit à le prouver : « Ingres inv. et dél. A Monsieur Artaud, secrétaire d'ambassade, Rome 1816 ». Voilà donc le patron du poète auprès de l'artiste; c'est l'auteur de la traduction de 1811, le dévot à Florence, l'amateur passionné du Trecento avec Seroux d'Agincourt. Hélas! le grand artiste qui venait de

peindre l'*Odalisque* (Sal. 1819) et la voluptueuse *Angélique délivrée par Roger* (id) n'était pas, pour l'inspiration, à la hauteur de Dante. Il lui laisse la partie infernale de l'épisode, la rencontre des deux poètes avec les deux ombres enlacées, qu'ils voient passer comme des colombes dans la tempête. Du drame terrestre même il n'a pas senti le poignant. Dans cette chambre aux lignes fuyantes, dont l'aspect est pris d'une fresque de Masolino à S. Clemente à Rome, parmi de jolis accessoires « florentins », il situe une anecdote, presque un conte à la Boccace. Paolo et Francesca, rapprochés dans un baiser pointu, sont d'une jolie minceur de formes, d'un maniérisme que ne sauvent pas les souvenirs de Leonard et de Luini. Le mari anguleux qui apparaît dans l'ombre de la portière, tirant son épée, est un époux de comédie. L'épisode de l'Amour et de la Mort s'est réduit à un petit tableau de genre, exquis et aigrelet.

En 1827 Ingres a retrouvé Dante. Dans l'*Apothéose d'Homère* il le place à côté de Virgile, parmi les grands génies qui ont honoré l'humanité, assemblés autour de l'aède grec. Certes, l'inspiration est cette fois plus haute, les deux figures participent à la grandeur spirituelle et décorative de l'ensemble, où plane le souvenir de l'*Ecole d'Athènes* et du *Parnasse*. Mais Ingres, redevenu classique, a organisé son apothéose comme une solennelle distribution des Prix. Le dieu, ici, est Homère. Sur l'escalier où les lauréats sont montés, Virgile, le « divin maître » est d'un degré plus haut que Dante, le disciple. Bien familier est le geste de bonhomie avec lequel il le présente à Homère, en lui mettant la main derrière l'épaule. Dante en manteau rouge tient un petit livre : son immense Epopée! La figure chagrine du gibelin est émasculée. Sans doute son profil a été étudié d'après un moulage : voilà la probité documentaire de Dominique Ingres. Mais la figure, dans son ensemble, a été posée par Ingres lui-même, en bonnet de coton sur la tête, arrangé dans le sens du bonnet traditionnel : et voilà l'étude familière, d'après nature, dans un sujet de sublimité. Bref, quel que soit par ailleurs le génie d'Ingres, tout ce qui fait le prix du poème unique, l'immensité, l'intensité, la profondeur, la passion, lui a échappé. Il reste que Dante a failli égarer un moment sur les voies du Romantisme l'artiste « gothique » qui décevait l'École, et contribué à rapprocher les deux maîtres qu'une critique superficielle, encore aujourd'hui, se plaît à opposer en tout.

La vraie proie de Dante, c'est Eugène Delacroix. Par celui-ci il entre au cœur même de l'art français. Le premier chef-d'œuvre de l'art romantique, en 1822, est une œuvre dantesque, et elle ne faisait qu'annoncer la hantise de toute une vie.

Ses écrits, en effet, témoignent de son goût spontané et de sa reconnaissance. De 1824 à 1859 le *Journal*[5] est jalonné de mentions. Il se donne comme règle : « En rentrant, lire les traductions de Dante, » qui furent nombreuses de son temps. Celles de Delamatte et d'Antony Deschamps paraissent avoir eu sa préférence, peut-être parce qu'elles sont en vers. Avec ses contemporains, il semble avoir vu dans la forme versifiée une fidélité de plus à l'égard du Poème en tercets. Il a même fait à celle d'Antony l'honneur de lui emprunter l'épigraphe d'un de ses tableaux : la *Justice de Trajan*. Il connaissait, il aimait ce pauvre Antony, solitaire et grave comme Dante, « maigre et sec, dit Victor Pavie, aux yeux noirs, au teint mat et olivâtre, au nez cartilagineux ; vêtu de bronze ». Cet ultra-romantique, par un phénomène de mimétisme commun à son époque, était arrivé peu à peu à ressembler au grand florentin, avec qui il vivait en imagination dans « la vieille Florence » trécentesque. Delacroix se plaisait à rencontrer chez les Bertin ce frère en religion dantesque. Certes sa traduction avait de quoi l'attirer. Pour la première fois on essayait, dit la préface, « de donner une idée du ton et de la manière de Dante..., en le suivant pas à pas comme lui-même suivait Virgile dans son fatal voyage. »

Or, Delacroix constate bien avec reconnaissance « le sentiment de l'original » dans certains passages, mais accompagné d'une inélégance pénible. Il est si difficile aux poètes de traduire des poètes « tout à fait naïfs » comme celui-ci ! Ingrat envers le Romantisme littéraire, qui a rendu à la langue française la couleur, l'énergie et la sonorité, il a même un mot de pessimisme découragé : « Jamais Dante, malgré toutes les tentatives, ne sera rendu dans sa beauté naïve par la langue de Racine et de Voltaire ». On a même tort d'essayer. Témoin la piteuse faillite de Ratisbonne (le futur exécuteur testamentaire d'A. de Vigny), dont la traduction en vers, la plus fidèle qui eût paru jusqu'en 1854, fut trois fois couronnée par l'Académie Française pour cette fidélité même. « Chercher le beau à la manière de Dante ? » Singer cette « sorte de naïveté austère », essayer de « se coller sur son auteur », quand sa langue, son génie, sa civilisation, sont si loin des nôtres ? Et lui-même, en cette année 1854, il cède à un moment d'irritation devant l'inaccessibilité de l'*Enfer*, en présence du « vieil auteur, à moitié inintelligible, même pour ses compatriotes, concis, elliptique, obscur »[6]. Il n'est pas seulement découragé par l'enfance de l'érudition, qui nous aide aujourd'hui à comprendre le vieux texte où se condense le Trecento à ses débuts. Il laisse entrevoir toute une doctrine, où s'éclairent les mésintelligences profondes qui

ont séparé du Romantisme le plus grand artiste romantique. On ne peut copier les Primitifs : il faut les transposer. Le néo-archaïsme, en littérature et en art, est une vaine gageure, presqu'une improbité. Une traduction rigoureuse de « l'illustre barbare », contemporain de Giotto, ne vaut rien de plus que l'art « gothique » d'Ingres, qu'il a condamné. Sans doute, il y a chez Janmot, élève d'Ingres, quelque saveur du Pérugin, « un parfum dantesque remarquable. Je pense, dit-il, en le voyant, à ces âmes du *Purgatoire* du fameux Florentin ; j'aime ces robes vertes comme l'herbe des prés au mois de mai, ces têtes inspirées ou rêvées, qui sont comme des réminiscences d'un autre monde » (7). Mais Janmot, victime de Dante lui aussi, paie son paradoxe ingénu : son art est resté dans les « langes » ; ce primitif est dans notre temps une curiosité. C'est le procès de toute l'Ecole qui, des « Primitifs » ou « Penseurs » groupés dans l'atelier de David autour de Maurice Quaÿ, jusqu'à nos trécentesques d'aujourd'hui, vise à nous rendre toute la saveur originale d'une civilisation à la fois étrangère et lointaine. Pour lui, artiste, traduire Dante, c'est le recréer.

Aussi le lit-il de préférence dans l'original. C'est la joie de certaines soirées avec son ami Perret, en prenant le thé. S'il entend en rentrant chez lui le rossignol, « le mélancolique chanteur du printemps », immédiatement ce sont des vers du poète qui chantent dans sa mémoire. Les vers des rimeurs sur le rossignol ne sont que banalités. « Mais si le Dante en parle, il est neuf comme la nature, et l'on n'a entendu que celui-là... Le Dante est vraiment le premier des poètes... On frissonne avec lui, comme devant la chose ». Et il se souvient de ces comparaisons qui sentent les champs : « Come colombe adunate alle pasture, etc... Come si sta a gracidar la rana, etc... Come il villanello, etc... Et c'est cela, dit-il, que j'ai toujours rêvé sans le définir, précisément cela », c'est-à-dire la naïveté spontanée et puissante (8). Ses écrits sont assez souvent émaillés de citations, avec le goût visible de la saveur propre à cette langue archaïque, qu'il lit avec la même facilité que l'anglais de Shakespeare.

Aussi est-ce avec le texte même qu'il confronte la partie inférieure du *Jugement dernier* de Michel Ange, la barque chargée de damnés, que Charon, « il nocchier della livida palude », expulse à grands coups d'aviron. En regardant l'estampe (il n'est jamais allé en Italie, malgré son rêve, et la copie de Sigalon ne date que de 1836), il note l'admirable comparaison : les diables y entassent les coupables « comme on voit, dit le Dante, tomber dans les filets du chasseur des troupes innombrables d'oiselets, ou comme les feuilles

d'automne qui jonchent la terre au souffle des hivers. » Toute cette partie de la fresque, « spectacle qui fait frissonner », il se plait, lui, peintre à inspirations littéraires, fils spirituel de Dante, à la retrouver dans l'épisode du IIIe chant. « Rien, ajoute-t-il, n'est plus poétique que cette traduction dans un autre art ». Il voit le peintre, « l'imagination obsédée par les créations du Dante..., dessinant, à la clarté de sa lampe, ses figures gigantesques » (9). Le Michel Ange dont il parle ainsi dans la *Revue de Paris*, lui ressemble comme un frère. C'est lui-même qu'il transporte en imagination dans la Sixtine, sur les échafaudages où le peintre de Paul III monte et descend comme Dante dans les cercles de l'Enfer ou du Purgatoire. C'est là un des faits qui frappent dans la critique romantique. Elle ne sépare jamais Dante et Michel Ange ; le *Jugement dernier* lui est, du haut en bas, une traduction du formidable poème. Delacroix n'y reconnait pas seulement certains épisodes des tercets : il y sent la même « terribilità », la même tension morale. S'il avait ignoré Dante, Michel Ange, qui détrône déjà Raphaël dans l'adoration des Romantiques, l'aurait fatalement conduit vers lui. Quand il lui faut conclure son article sur le génie dont il est « ébloui », il lui applique ce que celui-ci disait lui-même de Dante :

« Quanto dirne si dee non si puo dire ».

Il fait mieux encore que lire le poète : il songe parfois à le prendre pour modèle de vie. La vie de Dante, comme du reste celle de Michel Ange, lui est un exemple de noblesse fière, hautaine et stoïque, devant l'incompréhension de la foule. Trois incompris, trois solitaires ! Quelle joie farouche à se sentir leur frère ! En pensant à eux il se tend contre l'injustice. Entre 1822 et 1824, quand, s'étant mis aux *Massacres de Scio*, il sent l'inspiration faiblir, il prend le vieux poème comme un tonique tout puissant. Recherché depuis son *Dante et Virgile*, il est tenté d'aller dans le monde, le soir. Mais, se dit-il à lui-même, « penses-tu que Dante fût environné de distractions quand son âme voyageait parmi les ombres ? » Et il reste, s'exaltant jusqu'à la « fièvre » dans le duel à huis-clos entre son nouveau sujet et lui. Quoi d'étonnant qu'il ait voulu, certain soir, emprunter jusqu'à sa figure ? Les historiens du Romantisme ont raison de retenir comme un fait divers très significatif le bal costumé qu'Alexandre Dumas donna au Carnaval de 1833 (10). Ecrivains, architectes, peintres, sculpteurs, musiciens même, de la jeune Ecole, scellaient de nouveau l'alliance sacrée, déjà jurée au Cénacle, entre l'Art et la Poésie. C'est le moment où, dans l'atelier de l'artiste comme

dans le cabinet de l'écrivain, l' « *Œuvre* s'accomplit », selon le mot de Th. Gautier. Les peintres devaient décorer, sur un sujet littéraire, chacun une paroi de l'appartement. Delacroix arrive le dernier, brosse avec fougue, à la détrempe, sur celle qui restait, le roi Rodrigues après la défaite du Guadaléte, puis sort pour s'habiller. C'est Dante qu'on vit reparaître, vêtu du manteau rouge florentin, tel qu'il le croyait tissé jadis par les lanieri, tel que lui-même en avait revêtu le Poète dans la Barque fameuse du Salon de 1822, dont le souvenir hantait encore les esprits, après dix ans, comme le premier triomphe de l'Ecole. Toute la soirée, dans les salons du futur chroniqueur d'*Une année à Florence* et de *La Villa Palmieri*, Dante revenu de l'au-delà promena sa nouvelle figure, toujours concentrée. A cette époque de couleur locale ces puérilités sont sérieuses. De la part d'un homme comme lui surtout, ce manteau emprunté n'a pas l'insignifiance d'un déguisement. L'âme de Dante entre en lui. L'instant d'avant, quand il brossait le Rodrigues blessé, en se rappelant les vers d'Emile Deschamps (le collaborateur de son frère Antony dans la traduction de Dante),

> Sur les rives murmurantes
> du fleuve aux ondes sanglantes,
> le Roi sans royaume allait,
> froissant dans ses mains saignantes
> les grains d'or d'un chapelet,

le Romancero lui apparaissait sous les couleurs de l'Enfer, et c'est le sens de la douleur qui guidait son pinceau.

L'œuvre, mieux que les textes, nous dit cette possession. « Il y a des livres, écrit-il, qui (pour inspirer) ne doivent jamais manquer leur effet ; ce sont ceux-là qu'il faut avoir, de même que des gravures : Dante, Lamartine, Byron, Michel Ange » (11). Au cours des lectures qu'il fait le soir, seul, ou avec Perret, ou avec Villot, se lèvent les visions qu'il a fixées sur la toile.

Il y a des projets qu'il n'a pas réalisés. Que devait être ce « frontispice au Dante : Lui, se promenant dans le Colisée au clair de lune » (12) ? La vision était grandiose. Sous la clarté fantastique, les gradins ruinés devaient creuser à ses yeux, autour du pèlerin jubilaire, un entonnoir analogue aux cercles de l'Enfer. Dante illustré par Delacroix! Mais il a reculé devant le corps à corps continu avec le maître terrible ; ses dessins de la *Divine Comédie* ne paraissent se rapporter qu'au *Dante et Virgile aux Enfers*.

Cette œuvre, de laquelle date le vrai Romantisme, éclate au Salon de 1822 comme un coup de foudre. C'est de l'*Inferno* qu'il est venu. Il vaudrait la peine de rechercher comment Dante était déjà entré dans la pensée de ce jeune homme de vingt-quatre ans. Est-ce par les traductions d'Artaud de Montor, de Terrasson, ou celle qui avait paru chez Lefèvre en 1820 ? Il est plus probable que c'est la vertu des conversations avec Géricault, le camarade de l'atelier de Guérin, illustre depuis le *Radeau de la Méduse* (1819). Il admirait cet artiste de génie, beau, cultivé, qui savait l'italien, portait autour de lui l'auréole de Florence et de Rome, où il avait copié partiellement le *Jugement dernier*, et qui, au retour, avait fait passer sur son Radeau, parmi les noyés et les désespérés, un peu de vision michelangesque et dantesque. Il lui avait « posé » un de ses noyés, et Géricault, à son tour, vient assister, dans l'atelier de son ami, à la genèse de la « Barque ».

Dante, invisible et présent, était au milieu d'eux. Perret le lit pendant que Delacroix peint. Il le lit avec un accent et une énergie qui « électrise » celui-ci. Trente et un ans après, Delacroix se plaisait à évoquer ces heures de fièvre, qui lui avaient fait brosser le tableau « avec une rapidité et un entrain extrêmes »[13]. Ce n'est pas qu'il n'eut patiemment fourni matière à cette fougue : témoin les beaux dessins de la collection Moreau-Nélaton. Mais ils n'étaient que les garde-fous de son inspiration. A l'effet instantané de la lecture il reportait surtout le mérite de la « meilleure tête » du tableau, celle du damné qui est en face, au fond, « et qui cherche à grimper sur la barque, ayant passé son bras par-dessus le bord ». Je sors, écrit-il à Soulier, « d'un travail de chien qui me prend tous mes instants depuis deux mois et demi ». C'est pourquoi, aujourd'hui encore, pour sentir toute la puissance de pathétique qui se dégage du tableau, il faut, avant toute analyse, le regarder en lisant l'épisode. L'effet est prodigieux.

Le livret du Salon le définissait ainsi : « Dante et Virgile, conduits par Phlégias, traversent le lac qui entoure les murailles de la ville infernale de Dité. Des coupables s'attachent à la barque et s'efforcent d'y entrer. Dante reconnaît en eux des Florentins ». Rien ne montre mieux que cette sorte de résumé des vers du chant VIII que la puissante personnalité de l'artiste interprète, mais n'illustre pas. Attitude à la fois spontanée et logique à l'égard d'un poète qui suggère fortement, mais ne décrit presque jamais. Il lui prend la vision d'ensemble, la ville de Dité et ses tours « vermeilles », rouges du « feu éternel », l'atmosphère fuligineuse, la barque et le nocher furieux, le marais fangeux, l'ombre sale de boue qui cherche à saisir la

barque de ses deux mains, l'harmonie générale que composent ensemble, pour l'effet expressif, le décor, l'ambiance, la scène. Mais que d'initiatives ! Il n'individualise pas les ombres ; rien qui fasse reconnaître Filippo Argenti. Ce damné ne se déchire pas de ses propres dents, mais de ses dents il a saisi l'esquif pour aider la prise de ses mains. L'eau n'est qu'à-demi fangeuse, de façon à garder sur les corps livides les effets verdâtres de la transparence. Il n'a vu dans les ombres, ballottées par l'eau, que des nus, tordus par l'effort désespéré et modelés avec le souvenir lointain des noyés de Géricault. Son sujet même a pris une précision qui n'est pas dans le texte : ses damnés s'accrochent à la barque comme au salut, et retombent épuisés dans l'eau infernale. C'est la tradition française d'une lutte, c'est-à-dire d'un drame. Enfin Virgile, au lieu de serrer dans ses bras le disciple qui partage sa colère contre les Florentins maudits, rassure sa frayeur en lui soutenant le bras. Il faut retenir ce geste, dont la portée symbolique dépasse la scène particulière. D'autres artistes, comme Ary Scheffer, le reprendront. Ainsi, après avoir reçu de Dante la commotion initiale, il n'écoute que son génie. Ce n'est pas un vignettiste, c'est un poète lui aussi, qui repense la scène pour son compte, et la transpose dans son art propre.

Voilà pourquoi son œuvre, infidèle à la lettre, est la plus dantesque qui soit. Elle a fait beaucoup pour la résurrection de Dante en France, pour son iconographie et son costume traditionnel. La lithographie de l'ultra romantique Célestin Nanteuil a aidé à sa vertu d'influence. Celle-ci s'étend même sur des œuvres postérieures de Delacroix qui n'ont rien de commun avec la *Divine Comédie*. C'est qu'elle agit, non par sa lettre, si on peut dire ainsi, mais par son esprit. Lorsque, tout vibrant encore de son sujet, de son travail forcené, de son triomphe, il écrit dans l'avant-dernier soir de l'année 1823 : « J'ai senti se réveiller en moi la passion des grandes choses. Retrempons-nous de temps en temps dans les grandes et belles productions. J'ai repris ce soir mon Dante », c'est qu'il pense aux *Massacres de Scio*. Le 3 mars 1824, dans un moment de dépression après le surmenage, il jette cette note sur son Journal : « Remets-toi vigoureusement à ton tableau. Pense au Dante ; relis-le continuellement. Secoue-toi pour revenir aux grandes idées » (14). L'âme dantesque préside en effet à cette nouvelle scène d'horreur qui égale la vision des supplices des neufs Cercles. Au printemps déjà, il sent qu'elle s'y est fixée : « mon tableau acquiert une torsion, un mouvement énergique qu'il faut absolument y compléter... Que tout cela se tienne ! O pouvoir d'un mourant ! Coup d'œil maternel ! Etreinte du déses-

poir!... Avouons que j'y ai travaillé avec passion. Je n'aime point la peinture raisonnable... Il y a un vieux levain, un fond tout noir à contenter. Si je ne suis pas agité comme un serpent dans la main d'une pythonisse, je suis froid. Recueille-toi profondément devant ta peinture, et ne pense qu'au Dante » (15).

Le poète a agi sur lui d'une autre façon. Certes, ce romantique avait été, tout jeune, imprégné des humanités classiques ; mais la *Divine Comédie* ne pouvait que le pousser du côté où sa formation lycéenne l'avait d'abord incliné. La grande pensée du moyen âge, surtout en Italie, fut de se rattacher à l'antiquité. L'Enfer, où se condense la civilisation médiévale, chrétienne et scolastique, est plein de l'obsession du monde antique, d'ailleurs déformé. Souvenirs lointains, si l'on veut, mais déjà prochaine Renaissance. Dante lui-même aimait à rattacher sa race à des familles romaines qui avaient conservé, dans les invasions barbares, la pureté de leur sang. Si, à propos du *Jugement dernier* de la Sixtine et du mélange de la mythologie païenne (Minos, Charon) en un sujet chrétien, Delacroix refuse de prendre à son compte les reproches que ses contemporains adressaient à Michel-Ange, c'est que cette « hardiesse », il la connaissait bien : c'est celle de Dante. Il la fait sienne. Le lien qui rattache la *Divine Comédie* au monde païen, Dante à Virgile (al mar di tutto il senno), il le renoue dans son tableau. Le poète du moyen âge à la robe rouge s'appuie sur le grand classique, calme devant l'horreur sacrée. Il a été conçu ainsi, très romantique de figure et d'attitude, presque du premier coup : la frayeur qui le fait plier sur les genoux et le jette sur Virgile, le cri de sa bouche ouverte, sont dans des dessins. Mais le poète qui vécut

Al tempo degli Dei falsi e bugiardi

et qui chanta le pieux

Figliuol d'Anchise, che venne da Troia,
Poichè il superbo Ilion fu combusto,

a d'abord été conçu comme un sénateur romain ou un flamine, droit comme une statue, en toge, sans couronne. Tel le représente un admirable croquis (16). Le Romain superbe est devenu un peu plus dantesque dans le tableau ; mais alors même il garde la majesté d'un ancien, qui se couvre, pendant le sacrifice aux divinités souterraines, du pan de son manteau. L'ampleur de celui-ci tombe avec noblesse : seule eurythmie dans cette véhémence infernale.

Dante a donc contribué à ramener Delacroix vers l'antiquité. C'est un

exemple très significatif des influences diverses qu'il exerce sur les esprits. D'ailleurs, la guerre de l'indépendance grecque allait remuer, dès 1824, notre vieil humanisme. Delacroix, lorsqu'il peignait les *Massacres de Scio* en lisant encore l'Enfer, unissait le sens dantesque de l'éternelle douleur au souvenir pieux de la Grèce antique. Puis, après les excès du Romantisme, qui est l'art purement expressif, il fait comme les plus nobles esprits, qui se retournent vers la majesté du monde gréco-romain. En 1842, paraissent les *Caryatides* de Th. de Banville, en 1843 le *Prométhée délivré* de Louis Ménard et la « Vénus de Milo », de Leconte de Lisle, le premier de ses *Poèmes antiques*. Seulement, tandis que ces Hellènes montent au Parnasse, à travers les marbres, c'est dans le Purgatoire ou les Champs-Elysées que le classicisme de Delacroix descend chercher ses suggestions.

La *Justice de Trajan* (17) fut exposée au Salon de 1840. On connaît l'émouvante légende du moyen age : l'Empereur, traversant le Forum, est arrêté avec tout son cortège par une veuve qui lui demande vengeance pour la mort de son enfant. Il a pitié. En vertu de ce sentiment chrétien, le pape Grégoire le Grand obtint un jour par ses prières le salut de ce païen. Le moyen age, en effet, se plut à voir dans le geste auguste une présomption ou un pressentiment du christianisme. Bien que des historiens latins et Pline le Jeune aient rapporté le fait, c'est chez son poète aimé que Delacroix va en chercher la forte saveur, à la fois antique et préchrétienne. Il a lu aussi l'épisode dans la traduction en vers de son ami Antony Deschamps, et il a mis ces vers en épigraphe sous son tableau, au Salon, pour que le public comprenne. Mais le passionné qu'il était pouvait-il se contenter pour lui-même de cette fadeur ? Antony a beau être un romantique, il supprime le détail évocateur et suggestif. Il dit, par exemple :

Une veuve était là, de douleur insensée,

là où Dante montre les larmes. Il dit qu'elle s'efforce « d'arrêter la marche commencée », là où Dante la fait voir au frein du cheval. C'est donc au puissant stimulateur lui-même, une fois de plus, qu'il s'adresse, dans les vers qu'il savait par cœur :

Io dico di Traiano imperadore, etc. (18).

Mais ici encore il transpose, et n'illustre pas. On néglige, en général, de rappeler que chez Dante l'épisode n'est que la description d'une œuvre d'art, d'un bas-relief en marbre blanc, « plus beau que l'art de Polyclète et

même que la nature ». Dante et Virgile l'aperçoivent sur la paroi de la montagne qu'ils gravissent dans le cercle de l'Orgueil. Mais ce n'est plus un marbre que voit l'artiste, c'est le fait lui-même. Il ressuscite la vie. La veuve en pleurs, l'arrêt brusque du cheval, le geste étonné de Trajan, les cavaliers, les aigles d'or sur les étendards que fait claquer le vent, tout cela était bien esquissé par Dante. Mais le peintre organise la vision; il lui donne la vie intense par le choix des détails concrets, choisis avec la sûre intuition du poète qu'il est, lui aussi. Il précise par des documents pris de la colonne Trajane, par des médailles de l'Empereur au profil rasé, par des accessoires que lui révèle le grand décorateur Ciceri, par quelques motifs de la gravure au burin d'Andrea Zucchi, d'après une fresque du frioulan Pompeio Amalteo sur le même sujet. Et surtout, en quelques traits puissants, originaux, comme l'arc triomphal, la fierté des marbres, l'emphase des enseignes, le tumulte militaire, il évoque, en pleine lumière, la majesté de Rome impériale, l' « alta gloria del roman Prence », que les tercets laissaient dans le voile de la suggestion. Il a conservé les trois notes de la gloire, de la douleur et de la pitié : c'est exactement l'esprit de l'épisode dantesque.

Dans tous les cas, c'est à travers une impression dantesque qu'il a aperçu, ici du moins, l'antiquité. Il l'a donc vue, non purement plastique et statique, comme David, mais vivante, passionnée. Sans doute Shakespeare, Byron, Gœthe, ont aussi contribué à mouvementer chez lui la composition et la ligne, à passionner les visages, à rendre le coloris expressif, même quand il s'agit de Médée, d'Apollon ou d'Hercule ; mais c'est surtout grâce au disciple de Virgile que la statue descend de son socle et s'émeut. En octobre 1849, passant à Rouen où le moyen âge le pénètre, il va au Musée revoir son tableau. Il lui paraît « d'une vigueur et d'une profondeur qui éteignaient sans exception tout ce qui était alentour », et la partie qui le retient le plus, c'est la veuve, la « vedovella », dont le poète lui avait suggéré l'attitude [19]. Un classicisme romantique, tel est désormais un des aspects de son art. Une des lointaines origines de cette évolution est dans la *Divine Comédie*.

Il y en a une autre preuve. L'œuvre décorative de Delacroix est immense, puisqu'elle couvre de son symbolisme et de ses prestiges de vastes surfaces dans la Galerie d'Apollon, au Louvre, dans la Chapelle des Saints-Anges, à Saint-Sulpice, dans le Salon de la Paix, à l'Hôtel de Ville (détruit), dans le Salon du Roi et dans la Bibliothèque du Palais-Bourbon, enfin dans la Bibliothèque de la Chambre des Pairs, au Luxembourg. La commande de ces travaux fut la grande joie de sa vie. Or il est opportun de se rappeler que

l'esprit de la grande décoration se dégage spontanément de la *Divine Comédie*. Elle est une perpétuelle virtualité de fresques, en amples panneaux symétriques. Le commerce de Dante, esprit encyclopédique et cyclique, inspirateur des grands fresquistes du Trecento, Giotto et Orcagna, ne pouvait que pousser à la peinture monumentale un artiste aussi riche de pensée que de passion. En tous cas, deux faits sont certains : dans les ensembles grandioses du Palais-Bourbon et du Luxembourg, pour lesquels il a rédigé des schémas qui sont comme une Légende des Siècles dans l'art, Dante figure ou devait figurer, en esprit et en personne.

Pour le palais du Luxembourg, « j'ai trouvé, dit-il, un sujet qui sort un peu de la banalité des Apollons et des Muses... C'est le moment où le Dante [20], comme disaient nos pères, et non point Dante, comme disent aujourd'hui les savants, qui ne veulent rien faire comme les autres, est présenté par Virgile à Homère et à quelques grands poètes, qui se trouvent dans une sorte d'Elysée de la façon des poètes, où ils jouissent d'un bonheur sérieux, à ce qu'il dit [21]. » Le sujet lui vint lors d'une visite à Villot, qui à ce moment même tenait l'*Enfer*, dont ils lurent ensemble le IV[e] chant. Villot en revendique l'idée [22]; mais Delacroix, qui portait Dante en lui, a-t-il eu besoin, vraiment, d'une suggestion étrangère ? L'épisode suscite chez lui une vision plus large que celle du poète. La tradition catholique réservait cette partie privilégiée des Enfers aux ombres de ceux qui, sans avoir péché, sont damnés, parce que, privés du baptême, ils n'ont eu que la gloire (l'onrata nominanza). A ces limbes, l'humaniste substitue la vision des Champs-Elysées, où les hommes de génie qui ont honoré l'humanité jouissent d'une immortalité sereine. Il ne met pas dans les mains d'Homère l'épée qui donnait au vieil aède l'allure d'un « seigneur » du moyen âge. Ses poètes à lui ne forment pas une « bella scuola » comme au temps de la Scolastique et des troubadours. Ils ne s'écrient pas devant Virgile enfin revenu : « Onorate l'altissimo Poeta ! » et on ne voit pas celui-ci « sourire » à cet accueil. Mais une atmosphère de bonheur mesuré, comme chez Dante, entoure ces sages. La « selva » est devenue un tertre près des bosquets de myrtes et de lauriers, et la « clarté qui a vaincu les ténèbres » est maintenant une lumière élyséenne. Quel apaisement dans l'œuvre tragique de Delacroix ! C'est, avec une évolution naturelle, la vertu de ce quatrième chant, qui est une petite oasis dans l'*Inferno*. Voici donc encore l'antiquité, à la fois sereine et douée de vie, comme dans le Poème. Rien de sculptural ni d'immobile dans ces poètes qui causent d'une voix qu'on

devine mélodieuse, près d'une jeune femme dont la beauté moderne, très poussinesque, n'a rien de la frigidité du marbre. La couleur chante, mais elle est ardente. Le Dante et Virgile aux Champs-Elysées fait penser à *l'Apothéose d'Homère ;* mais l'esprit dantesque et la richesse de tempérament du peintre remuent l'assemblée solennelle qui se rangeait sur les marches d'un temple grec, et anime cette grisaille des tons vifs de l'été. Entre elle et les *Bois sacrés* de Puvis de Chavannes, Delacroix maintient à l'antiquité, qu'on ne voit qu'à l'état de repos et de fresque amortie, la vibration du dessin, la vivacité du mouvement, la chaleur du coloris.

Dans la décoration du Palais-Bourbon, commencée en 1838 et finie en 1847, Dante devait avoir aussi sa place. Elle s'imposait dans cette épopée immense, qui va de la civilisation d'Orphée au vandalisme d'Attila. La cinquième coupole du palais est consacrée à la Poésie. Pour un des quatre pendentifs, Delacroix fit, d'après le XXX[e] chant du Paradis, un croquis à la plume qu'il définit ainsi : Dante « enlevé à la terre par la figure emblématique de Béatrice et aspirant aux sphères éternelles dont l'éclat éblouit ses yeux mortels [23] ». Béatrice auréolée vole vers la pure lumière, en entraînant Dante que l'éclat éblouit. Rejeté en arrière, il lève les mains en adoration éperdue. C'est du pur lyrisme. Mais les visions mystiques n'étaient pas le fait de Delacroix. L'*Inferno* était le pays d'élection de cette âme orageuse, dont la douleur est la Muse. Le croquis ne fut pas exécuté, et c'est Homère, Achille, Ovide et Hésiode, qui occupent les quatre places. En réservant finalement, dans le cycle de la Poésie, tout l'espace à l'antiquité à l'exclusion de Dante, Delacroix se montrait plus dantesque que le Maître ! Toujours est-il qu'ici et au Luxembourg, l'extase du Paradis et la sérénité des Champs-Elysées ont remplacé, dans le sentiment, dans le dessin, dans le ton, les tumultes de la terreur et de la pitié.

Cependant, c'est par celles-ci qu'il devait finir, toujours à l'instigation de Dante. L'*Enfer* flattait sa préférence pour « la plus haute tragédie humaine ». « Mes inclinations tragiques, écrivait-il à Rivet, me dominent toujours, et les Grâces me sourient rarement. » Taine et Baudelaire ont insisté sur cette tendance qui est le fond même de son génie et du Romantisme. Mais « désespoir ou émotion déchirante » comme dit Taine, « célébration de quelque mystère douloureux » comme dit Baudelaire, sont des mots trop faibles pour exprimer l'horreur d'*Ugolin et ses fils* (Salon de 1850) [24]. C'est dans l'épisode du XXXIII[e] chant de l'*Enfer* qu'il a été la chercher.

Comme la plupart des Romantiques, il a été fasciné par ce drame de la

faim dans la lugubre Tour de Pise, et par ce mode inédit de douleur paternelle. Mais il garde jusque dans l'atrocité cette sorte de réserve hautaine qui l'éloignait des truculents Jeune-France. Il laisse à Dante la frénésie du moyen âge florentin, la vision d'Ugolin rongeant dans l'Enfer le crâne de Ruggieri, « en tordant les yeux, et donnant comme un chien furieux des coups de dents qui pénètrent jusqu'à l'os »! Il lui laisse le geste du père se mordant les poings de douleur à la vue de ses petits affamés : Carpeaux l'a repris dans son groupe fameux, mais au risque d'une équivoque, car le public, qui ne connait l'épisode que vaguement, y voit parfois la tentation mal contenue de dévorer ses enfants. Il lui laisse enfin l'attitude du père, roulant, le dernier, sur les jeunes cadavres : Rodin a également entrepris ce sujet, mais pour atteindre les limites où l'art, concret et visible, touche à la physiologie bestiale. Des moments successifs que lui offrait l'épisode, Delacroix choisit les plus caractéristiques pour les grouper. Le père, accroupi contre la muraille, semble enfoncé dans un morne silence (Queta'mi allor....) ; un des enfants agonise dans un coin d'ombre ; un autre gît sur la pierre, mort ; un autre s'accroche aux dalles, il va mourir ; un autre se lève. comme chez Dante, soit pour supplier son père de le sauver (Padre mio, che non m'aiuti ?), soit pour lui proposer d'assouvir sa faim sur eux. Il y a chez Delacroix une sorte de cohésion vigoureuse, qui ramasse tout le groupe en pyramide : composition plutôt plastique très rare chez lui. Elle se dresse dans le jour blafard (un poco di raggio) que Dante fait glisser du soupirail. Scène d'épouvante, médiévale et romantique, enfermée dans un laconisme classique.

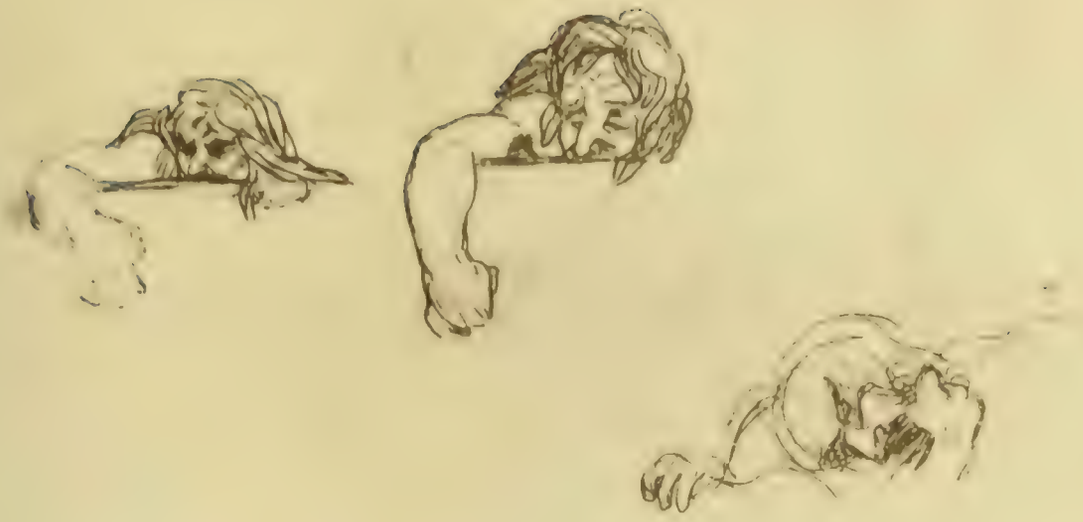
Quand il la composait, entre 1847 et 1850, il y avait longtemps que sa vie était partagée entre les joies de l'amitié, restreinte et choisie, et l'amertume que lui causait l'incompréhension presque universelle. Or, il est un lyrique, comme ceux de 1830 : il a donc confié à son œuvre l'une et l'autre, et c'est à Dante qu'il demande parfois l'expression qu'il en donne. Honni jusque vers 1855 par une partie de l'opinion bourgeoise et de la critique classique (Delécluze, de Kératry, etc...), refusé plusieurs fois par le jury du Salon, il dessine un jour, vers 1830 probablement, une allégorie du « Mérite arrivant à la Renommée malgré les mauvais génies » (25). Cette légende sur le feuillet est bien de lui, car on la retrouve à deux reprises dans le *Journal* (26), aux jours où il revient à son projet de tableau comme à une confidence ou une revanche. Or le Mérite (ou le Génie) tombe, épuisé, sur les genoux de la Renommée, sœur auréolée de Béatrice. Des dragons grognent à ses pieds, un serpent se lève. Nous le reconnaissons bien : il a le bonnet et le manteau de l'exilé

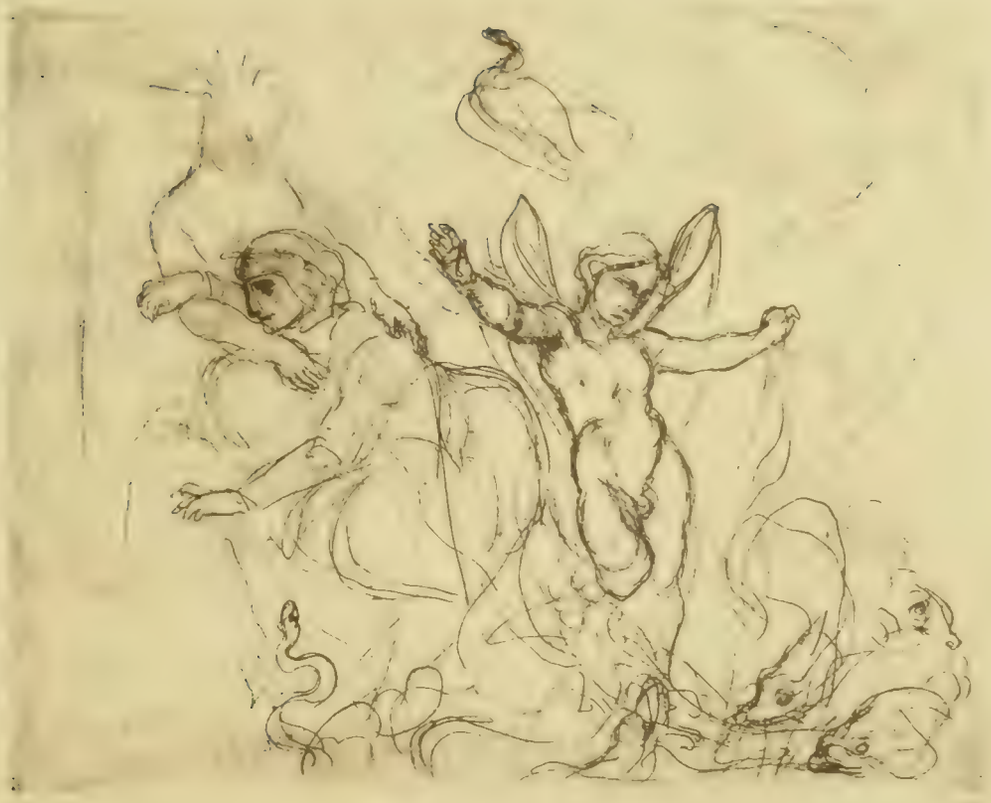
florentin, de celui que « le peuple ingrat et méchant qui descendit jadis de Fiesole.... » a poursuivi de sa haine à cause de sa vertu (per tuo ben far). Delacroix venait d'écrire dans la *Revue de Paris* (mai 1829) son article sur « Les critiques en matière d'art ». De même qu'il avait, un soir de fête, revêtu la robe du réprouvé, il confond aujourd'hui sa propre destinée dans la sienne.

Cependant il eut des amis. Musicien très fervent, il n'admira pas seulement Chopin comme il admirait Paganini : il l'aima, parce qu'il sentait en lui un génie passionné comme le sien, « où le sentiment éminemment romantique déborde », et qui souffrait (« pauvre Chopin » !). Le journal et la correspondance le mentionnent souvent, soit qu'ils rappellent des heures sublimes comme les soirs d'été à Nohant en 1842, pendant que Chopin est au piano et qu'arrivent par la fenêtre les trilles du rossignol et le parfum des rosiers, soit qu'ils n'évoquent plus que des souvenirs. Il a fixé ses traits plusieurs fois. La dernière, c'était probablement près du lit de mort, le 17 octobre 1849 : un croquis d'après la figure émaciée, au nez allongé, à l'air souffrant. Il s'aperçoit que le profil ressemble à Dante. L'idée de la gloire aidant, il couvre la tête d'un capuchon et la couronne de lauriers, absolument comme certains portraits du Florentin. Il rend ainsi à son ami l'hommage d'un artiste et d'un poète, qui sait « come l'uom s'eterna ». « Cher Chopin », dit une note au crayon noir, au bas du portrait dantesque. Il le considérait sans doute comme précieux, car il écrit aussi au dos du feuillet le vœu que Jenny Leguillon, à qui il l'offre le 25 juillet 1857, le donne après elle au Musée du Louvre, où il est conservé au Département des dessins.

Ainsi, du 15 avril 1821, date de la lettre à Soulier sur la préparation de sa « Barque », à la dernière mention du *Journal*, le 14 avril 1860, c'est-à-dire durant quarante ans, il a pensé à Dante. Il lui demande, tantôt l'expression d'une affection ou d'une rancœur, tantôt des visions plastiques qu'il n'a pas toutes réalisées, souvent un stimulant au travail, parfois une règle de vie. Chez son contemporain V. Hugo, les souvenirs du Poème, qui sont nombreux, passent comme des éclairs en laissant leur lueur dans la pièce. Chez l'artiste, ce sont des visions qui durent pendant toute l'exécution d'un tableau. Il y a même deux *Dante et Virgile*, sans compter les dessins, deux *Ugolin*, deux *Justice de Trajan* (l'esquisse et le tableau définitif). Dans son atelier, où peu avaient le privilège de pénétrer, Dante habitait, durant des mois, même des années. Et son poème traînait près du chevalet.

En art, c'est Delacroix qui donne le premier chef-d'œuvre dantesque, et ce chef-d'œuvre, salué par Thiers au Salon de 1822, dénoncé par Delécluze, est





la Charte de la peinture romantique. Certes, Dante n'a pas fait son génie : il est probable que si l'artiste le cherche, c'est qu'il s'était déjà trouvé en lui. Mais, en dehors même des sujets précis qu'il lui emprunte, une grande partie de son œuvre est imprégnée de l'esprit du poète de l'*Enfer*. Si le Romantisme est une tentative de l'art français pour se rattacher, par-dessus la période classique, à l'art pathétique du moyen âge, Dante aide Delacroix à en assurer le succès, et il contribue à lui donner de l'antiquité une vision mouvementée. Surtout il nourrit chez lui le goût du moyen âge, que Delacroix entrevoit énergique, dur, presque sauvage, par exemple dans l'*Assassinat de l'évêque de Liège*. Passion, intensité, lui viennent en partie des tercets de l'*Enfer*. La beauté purement formelle est presque absente de son œuvre, comme de la *Divine Comédie*. Chez Dante enfin il paraît bien avoir aiguisé son sens dramatique. Seulement, il est artiste, non écrivain. Dans la scène continue que déroulent les tercets, il choisit le moment le plus aigu de l'angoisse. Dans le *Dante et Virgile*, les damnés vont-ils prendre d'assaut la barque ? Dans le *Trajan*, le mot qui fera justice va-t-il être prononcé ? Dans l'*Ugolin*, la dernière heure est-elle venue pour le père, après les fils ? — Bref, s'il a dû plus d'inspirations peut-être à Shakespeare, à Byron, à W. Scott, à Gœthe, c'est Dante qui paraît être descendu en lui le plus profondément. Il eût pu dire ce que le Florentin lui-même dit de Virgile : *lo mio Signore*.

Il est deux artistes qu'il faut rapprocher de Delacroix, parce qu'ils semblent avoir rencontré Dante dans son ambiance. Ary Scheffer et lui se sont connus à partir de 1816 chez Guérin, le plus académique des peintres, mais le plus libéral des professeurs. On y lisait beaucoup Dante, surtout à l'instigation de Géricault. Aussi, six ans plus tard, au même Salon (1822), non loin de la Barque de Delacroix, Scheffer exposait *Les Ombres de Francesca da Rimini et de son amant apparaissant à Dante et à Virgile,* dont une réplique reparaîtra au Salon de 1835. Ce n'est pas sa seule œuvre dantesque. Son *Dante et Béatrice*, inspirés du chant I du Paradis, montre le poète mystique contemplant avec une ferveur concentrée Béatrice en extase, qui le conduit vers le Paradis. C'est pur et froid : la spiritualité fait sur l'état de Scheffer le même effet que le platonisme sur celui des Davidiens. L'amère figure est comme sublimée. Mais le chef-d'œuvre est *Francesca*. Les deux ombres, enlacées comme à l'heure du baiser que surprit le Malatesta, traversent les tourbillons de fumée que roule la tempête. Debout, les deux poètes les regardent passer. Certes, c'est un beau contraste que leur immobilité et cet élan en diagonale. L'enlacement passionné de ces deux corps qui ne sont que des

âmes, et leur légèreté diaphane dans l'opacité de l'atmosphère, sont des effets saisissants, que suggérait le texte. En revanche, rien dans l'attitude un peu statique du Florentin ne laisse prévoir la crise d'émotion qui clot cet épisode de l'Amour plus fort que la Mort :

E caddi, come corpo morto cade.

Il n'y a jamais de *spasimo* chez ce « peintre des âmes ». C'est un sentimental, non un passionné. Pourtant il se rencontre avec Delacroix, ou peut-être se souvient de lui, dans le geste de Virgile soutenant le bras de son disciple terrifié. Le grand romantique n'aimait pas ce pathétique sans chaleur, où l'énergie du texte original se fige.

Le Romantisme n'est plus qu'un souvenir lorsque Corot aborde la grande figure, en 1859, pour la première fois, semble-t-il. On peut à bon droit s'étonner de cette rencontre. Jadis, en 1826-1828, le jeune pèlerin d'Italie n'avait vu là-bas, à Rome, à Castelgandolfo, à Ariccia, dans l'ombrienne Narni, que la merveilleuse limpidité de l'atmosphère et des vieilles pierres pénétrées de lumière rose. Depuis son retour en France, il modulait des pastorales virgiliennes sur le thème de ses chers souvenirs italiens, en les peuplant de bergers ou de nymphes de l'Age d'or; ou bien, précurseur des impressionnistes, il fixait la douceur voilée des aubes et des crépuscules sur les sites de l'Ile de France, et les valeurs les plus fines de son ciel. Nature, personnages, disent l'optimisme foncier de son âme. Quoi de commun entre le Poète de l'Enfer et lui ? Or, au Salon de 1859, paraît un *Dante et Virgile* aux Enfers, aujourd'hui au musée de Boston et dont un dessin est au Louvre[27]. Dès 1858, il lit « tout le commencement de l'Enfer », et se met allègrement à l'œuvre. Il en envoie un croquis à Dutilleux. Pour les trois animaux qui interceptent le passage à l'aventureux pèlerin, il va au Jardin des plantes surprendre le bond d'une panthère, et demande l'aide de Barye, le « Michel-Ange des fauves ». Pour Dante, il fait deux croquis, le profil et la face, en bonnet. Peu impressionnants tous les deux! Le caractérisme puissant de la figure aux grands méplats tirés vers le bas, échappe aux prises du doux rêveur qui venait de modeler la *Nymphe jouant avec l'Amour*, du Louvre (Salon de 1857). Précisément, sur le verso d'un des croquis, tourne la petite ronde d'Amours qu'il destine à la nymphe !

Cependant l'emprise de Dante est telle, qu'il l'a subie, lui aussi, profondément. Je ne connais pas le tableau de Boston ; mais le dessin du Louvre marque une note à part. C'est, sur un papier jaunâtre, un fusain fuligineux.

Forêt très sombre, très haute, la « selva selvaggia ed aspra e forte », d'où s'élancent même des arbres morts. Dans le sentier où s'avancent les deux poètes, la louve, la panthère et le lion, surgissent pour les arrêter ; on voit émerger à peine des ténèbres toutes ces formes-fantômes, la masse sombre du manteau dantesque, la tache presque aussi sombre de la toge virgilienne. Le disciple se serre effrayé contre son maître en criant : « Miserere di me! » La couleur du tableau doit, bien entendu, ajouter à l'expression de cette horreur.

che nel pensier rinnova la paura.

Quelle nouveauté dans l'œuvre de Corot ! Paul de Saint-Victor la fait ressortir, dans « l'Artiste », en un style très monté de ton : « La scène entière respire l'horreur sacrée de la Divine Comédie, sa mélancolie majestueuse, son incomparable mystère. C'est le plus beau voyage accompli dans l'Enfer de Dante depuis la Barque de Delacroix ».

Mais pourquoi cette note inattendue ? C'est le peintre Dutilleux, son ami, qu'il entretenait un des premiers de son projet en 1858 ; c'est chez lui, à Arras (5 avril 1859) qu'il fait le croquis du Louvre. Or Dutilleux est un ami de Delacroix, et tous les deux admirent et aiment Corot. Le *Journal*[28], nous transmet l'écho des conversations du paysagiste et du dramaturge. C'est donc très probablement dans l'atmosphère de Delacroix que Corot a rencontré Dante. Naguère (1854) Etex dessinait, pour l'éditeur Bry, les illustrations de la traduction française de la *Divine Comédie*. Gustave Doré est en train de travailler à la sienne (1861). Carpeaux, à la villa Médicis, s'enthousiasme pour Dante avec Soumy et prépare son groupe d'*Ugolin* (1860-1863) en arrosant, comme il dit, cette argile de ses larmes. Son âme est « ardente comme un brasier ». L'esprit romantique dans sa forme dantesque, celle qu'inaugura Delacroix, modèlera bientôt, par les doigts de Rodin, l'*Ugolin* et la *Porte de l'Enfer*, et encore, en 1920, enlacera les serpents autour de l'émouvante tête de femme exposée au Salon des Artistes français par le sculpteur Paul Dardé. Le cartel nous informait que, conçue après « une lecture de Dante », elle était l'*Eternelle Douleur*.

C'est le dernier mot de cette étude. Le XVIII[e] siècle avait célébré le plaisir délicat, le Davidisme l'énergie tendue. Le Romantisme nous a rendu le sens de la douleur et l'art expressif : l'*Enfer* de Dante y a beaucoup contribué.

R. SCHNEIDER,

Professeur d'Histoire de l'art moderne, à la Sorbonne.

FIORENTINO · DANTE · POETA
Allo Illustre S. Sforza
Sforza Cõte di Borgonio

Dante et l'« Exilé » (1832)

L'*Exilé*, *journal de littérature italienne* [1] : ce titre seul est éloquent. Après l'échec des tentatives faites pour la liberté et pour l'unité de leur pays, ils arrivèrent nombreux en France, les patriotes italiens. On sait avec quel courage ils supportèrent leur infortune : tout le jour, ils allaient à travers Paris, la grande ville, gagner leur pain quotidien ; le soir, ils se réunissaient volontiers chez un compatriote, Paolo, qui tenait auberge rue Le Peletier : les passants s'arrêtaient, étonnés, pour écouter de la rue leurs conversations bruyantes, leurs cris, et leurs rires [2]. La princesse Belgiojoso — « la princesse malheureuse », ainsi qu'elle l'avait écrit sur sa porte, d'après la légende — leur donnait l'exemple du courage et de l'espoir.

Trois d'entre eux — « Guiseppe Cannonieri, avvocato e Dottor di leggi ; Angelo Frignagni, professore di belle lettere ; Federico Pescantini, dottor di leggi » — eurent l'idée de fonder un journal : moins pour gagner de l'argent, car l'entreprise était malaisée, que pour l'honneur des lettres italiennes [3]. Il s'agissait de « rendre plus familières entre elles deux littératures qui ont une commune origine » ; il s'agissait surtout de conquérir la France, et plus particulièrement la jeunesse française, à la cause de leur pays, en montrant, à travers les beautés de la langue et de la civilisation, la haute dignité de l'Italie. Ils trouvèrent des collaborateurs, dont la liste vaut la peine d'être donnée, parce qu'elle comprend des noms illustres à côté de noms obscurs : Angeloni, Basti, Canuti, d'Aceto, Pietro Giannone, Gherardi, Mamiani, Martelli, Giovanni Mazzini, Pietro Maroncelli, Orioli, Passamonti, Carlo Pepoli, Petrucci,

Salfi, Salvi, Zanolini. Un peu plus tard, les barons Poerio, père et fils, Bozelli, Benedetti, Gambini, Carlo Corsi, s'ajoutèrent aux précédents. Ils trouvèrent des collaborateurs français, qui firent l'office de traducteurs, de façon que le journal pût paraître dans les deux langues, la version en face du texte. Ils trouvèrent des abonnés : c'était plus difficile sans doute ; et pourtant, la première liste comptait plus de trois cents noms ; deux autres suivirent. J'y relève, entre autres, Louis-Philippe premier, roi des Français, et Marie-Amélie ; Léopold, roi des Belges, et Louise Marie ; le duc de Broglie, ministre des Affaires étrangères ; Guizot, ministre de l'Instruction publique ; Soult, ministre de la Guerre : ces gens illustres s'abonnèrent, ainsi qu'il convient, pour plusieurs exemplaires. J'y vois encore Artaud et M. Chauvet, Delécluze et Emile de Girardin, Sebastiani et Lafayette ; Lamartine (Alphonse), membre de l'Institut, Mâcon ; le vicomte de Chateaubriand ; Sismondi. A Lamartine, ils avaient soumis le plan même de leur ouvrage ; et ils avaient reçu de lui une très chaude approbation. A Chateaubriand, ils avaient adressé un fort éloquent appel : « Toujours vos pas eurent pour but de contempler tous les monuments, d'interroger toutes les ruines, de rendre hommage aux centres de toutes les grandeurs, enfin de recueillir partout de brûlantes et généreuses inspirations. Ce caractère tout spécial de votre Génie nous a donné la hardiesse d'offrir nos œuvres à votre gracieuse indulgence, car quelle terre jamais fut plus digne de vénération que celle dont nous sommes fils ? et en quelle portion de l'Europe se rencontrent en plus grand nombre les souvenirs de la vertu antique ? » Quant à Sismondi, animés de ce sentiment de reconnaissance profonde que les Italiens gardent toujours envers ceux qui les aiment, ils placèrent en tête d'un de leurs volumes « le nom d'un historien auquel tant de nobles titres ont mérité que nous lui décernions le nom d'*Italique* ».

Ainsi se publia l'*Exilé*, qui garda, d'un bout à l'autre de sa trop courte carrière, une qualité haute et rare. Rien que de très digne et de très noble dans ses pages ; jamais les rédacteurs ne profanèrent la grande idée qu'ils s'étaient faite du rôle de la littérature ; ils n'oublièrent pas qu'elle était à la fois la consolatrice de leurs maux présents et la gardienne de leurs espoirs. En remerciant la princesse Belgiojoso de ses bienfaits envers les exilés, ils lui disaient :

« Le ciel paraît avoir accordé les belles-lettres et les arts à l'humanité pour la dédommager des maux que lui causent des désastres inouïs, et le débordement des passions ; ils sont, en quelque sorte, l'arc-en-ciel après

l'orage, la seule gloire sans tache dont notre espèce puisse se glorifier.

« Nous, exilés pour péché de patriotisme, nous nous y sommes livrés de toute notre âme en y cherchant non seulement un soulagement à nos malheurs, mais encore pour prouver à nos hôtes, du mieux qu'il nous sera possible, la portée du génie italien, que la main du temps et la tyrannie de l'étranger n'ont pu ni dompter, ni détruire ».

Tels étaient leurs sentiments : quoi d'étonnant, dès lors, à ce qu'ils aient réservé à Dante une place d'honneur ?

*
* *

Dante, en effet, est invoqué dès le premier article de la première livraison *A la jeunesse française*. Après cet appel vient une manière d'avis au lecteur, sur l'objet et le plan de l'ouvrage, rédigé par Pescantini ; et la pensée qui s'offre à celui-ci, en commençant, est celle que tous les exilés ont redite après Dante, et avec lui : « Le plus illustre des exilés, le père de la littérature italienne, disait, loin de sa patrie :

> Il n'est dans le malheur de peine plus amère
> Que le vain souvenir d'un sort jadis prospère...

Quel est en effet l'exilé qui ne voit à chaque moment se réaliser la sentence d'Alighieri ? La mémoire ne reproduit-elle pas sans cesse les jouissances les plus délicieuses que l'on a goûtées dans sa patrie ; et une infinité de choses que l'on avait à peine remarquées ne font-elles pas alors battre le cœur avec violence, en troublant profondément l'âme, si la moindre circonstance vient y faire allusion ? » Plus loin, il parle « de la force, je dirai presque terrible, du Dante » ; et encore « du faire divin du Dante ». Cannonieri donne des Réflexions générales sur l'état actuel de la littérature italienne ; il débute par des considérations sur le classicisme et le romantisme ; puis il songe au malheureux état de sa patrie, son cœur se serre : « E qui, siccome per subita pietà il cuore ci si serra, così dovendo di lei parlare *farem come colui che piange e dice...* » — « Maintenant que nous avons posé ces considérations générales, nous devons, des bords de la terre hospitalière qui nous accueille, tourner nos regards vers notre malheureuse patrie ; mais comme nos cœurs se sentent profondément émus en parlant d'elle,

J'imiterai celui qui, d'un ton déchirant,
Redit son infortune et pleure en la narrant... »

Ainsi de suite. A tous moments, les collaborateurs de l'*Exilé* évoquent la grande figure du poète florentin.

Or, ce rappel constant ne vient pas seulement de l'émotion qu'éveille la comparaison de son sort avec le leur. Les patriotes italiens n'appartiennent pas à l'espèce sentimentale qu'ils voient pulluler autour d'eux ; ils ne portent pas leur cœur en écharpe ; ils ne s'en vont pas à travers la vie, pâles et les cheveux au vent ; ils ont mieux à faire que de s'attendrir longtemps sur leur propre malheur. Ce sont gens énergiques, qui ont goûté à l'action, et qui veulent agir encore dans la mesure de leurs forces. Aussi le thème sentimental se développe-t-il autour de deux idées, très nettes et vigoureusement exprimées. La première : il faut que les Français, tous les Français, soient convaincus des droits de l'Italie comme nation. S'ils considèrent l'émiettement des états de la péninsule, et l'avilissement politique de la majorité des populations, ils ne lui rendront pas justice. Ce qu'ils doivent considérer, au contraire, c'est le caractère permanent du peuple, qui persiste à se manifester à travers les vicissitudes de l'histoire. Ce caractère se montre dans les arts et dans la littérature ; capable de produire des chefs-d'œuvre dont l'humanité s'honore ; énergique, brillant, quelquefois sublime. Tel il est apparu dans la création artistique : tel il doit apparaître en politique. Il prouve que l'Italie a le droit de vivre d'une vie enfin indépendante ; il est la garantie de sa valeur. Et la personnification la plus forte de ce caractère est Dante. Lisons, dans ce sens, cette belle page :

« L'histoire est quelquefois silencieuse des siècles entiers, ou si incertaine qu'on ne sait vraiment à quoi s'en tenir ; et si les sciences peuvent révéler l'intelligence d'un peuple, elles n'en révèlent pas le caractère. Mais les beaux-arts, mesure du cœur non moins que de l'esprit, fruit d'une sensibilité profonde plus que de toute autre puissance humaine, sont une impétueuse manifestation du caractère d'un peuple, et peuvent souvent, à l'aide d'une critique juste et sévère, redresser les erreurs de l'histoire, et en combler les vides. Qui pourrait penser, par exemple, que les ténèbres où étaient plongées les nations d'Europe, aient enveloppé également l'Italie, au siècle qui produisit l'intelligence mâle du Dante ? de ce Dante aussi extraordinaire par la hauteur de la pensée que par l'énergie de la parole, par sa profonde science que par son imagination surprenante, à la fois si audacieuse et si

réglée. Sans doute, il faut l'attribuer beaucoup à la trempe de l'individu, et à ses études ; mais ce n'est point errer que de donner beaucoup aussi à la trempe et aux études du peuple chez lequel l'individu commença, poursuivit et finit sa carrière... » (4).

Seconde idée : la lutte pour la gloire est âpre entre les nations d'Europe. Arrivés en France, les Italiens entendent vanter communément des célébrités qui ne sont pas les leurs. Au contraire, beaucoup de noms qu'ils prononcent avec orgueil n'éveillent aucun écho ; on les ignore. Sur le grand marché international qu'est Paris, ces noms n'ont pas trouvé cours. De là naît pour eux une nouvelle humiliation. Mais avec Dante, ils prennent leur revanche. Celui-là, au moins, compte parmi les hommes qu'on ne discute plus ; il a conquis de haute lutte, par l'épreuve des siècles, des titres désormais immortels ; à peine trouve-t-on son égal ; peut-être est-il le plus grand de tous. L'intérêt national, ici encore, est en jeu. Alfieri attend qu'on lui rende justice ; mais « L'Europa riconobbe alfine esser Dante meritevole di quel culto che a di nostri gli è reso.... » (5)

*
* *

Telles sont les idées diffuses dans le journal : les études particulièrement consacrées à Dante n'offrent pas un moindre intérêt.

Il y a d'abord une *Vie de Dante*, que A. Frignani écrit en italien, et que « M. A. Mermet, de Châlons », traduit en français (6). L'esquisse a beaucoup de mouvement et de vie; elle est très capable d'intéresser le grand public, pour qui elle est manifestement composée. L'auteur a le bon goût de ne pas rechercher un succès facile, en insistant sur le pseudo séjour de Dante à Paris ; il glisse rapidement sur ce sujet. On pense, dit-il, que ce fut vers 1315 qu'il visita l'Université de Paris, qui était alors la première de l'Europe pour les sciences ecclésiastiques, et qu'il y soutint une thèse sur plusieurs questions de théologie... Cet « on pense » est tout ensemble prudent et courtois.

Il y a ensuite une pénétrante analyse qui s'intitule modestement *Remarques sur le caractère et les qualités de la poésie de Dante* (7). Elle explique Dante par l'histoire de son époque ; et elle n'est pas historique seulement, mais philosophique. L'auteur, qui a pratiqué Vico, qui fait comparaître les plus grands écrivains de tous les temps pour les comparer à Dante, qui montre une raison vigoureuse et un sens poétique très sûr, et qui possède enfin une rare maîtrise de la langue italienne, n'est autre que Mamiani. Le

traducteur est H. Lemonnier, dont *l'Exilé* annonce par ailleurs un récent ouvrage, *Souvenirs d'Italie*. Un « exemple de style tragique », c'est-à-dire l'épisode d'Ugolin, suit la démonstration, et un portrait de Dante orne le tout.

Il y a encore — sans préjudice d'une Histoire de la Littérature italienne, depuis la décadence de l'empire latin jusqu'aux auteurs contemporains, où Dante est en bonne place — toute une série d' « exemples » : le chant V de l'Enfer, qui fait connaître une fois de plus aux Français l'histoire de Paolo et de Francesca, « exemple du genre tendre et pathétique »; le chant XXV de l'Enfer, « exemple du genre descriptif »; le chant XXVII du Paradis, « exemple du style satirique et de l'éloquence », et le début de la traduction de la *Vita nova*. A vrai dire, les rédacteurs hésitaient un peu à faire une aussi large place à Dante. L'espace leur est mesuré ; il faut qu'ils prennent soin de ne pas altérer les proportions du tableau. D'autres auteurs illustres attendent leur tour : Pétrarque, Boccace, Arioste, Le Tasse; et puis les modernes ne veulent pas être négligés : Silvio Pellico, Alessandro Manzoni et les autres. Sans compter que la littérature n'est pas seule en cause et qu'il importe de donner aussi une idée des sciences et des arts. Mais après tout, Dante a bien le droit de prétendre à plus d'espace; pour beaucoup de raisons ; et pour celle-ci : « l'étude du Dante étant aujourd'hui universelle en Europe, comme le dit M. Artaud, et ce poète, comme le dit encore Lamartine, étant celui dans lequel notre époque retrouve sa propre image », on peut accorder davantage à qui mérite plus.

Retenons cette façon d'appeler des Français en témoignage. Certes, il y a eu des époques où notre critique dantesque s'est montrée plus scrupuleuse et plus exacte qu'aux environs de 1830 : il n'y en a guère eu, que je sache, où nous ayons tenté un plus grand effort pour faire connaître Dante au grand public. La traduction de l'*Enfer*, par Artaud, qui reste la grande favorite des romantiques, paraît en 1826 dans sa deuxième édition. Antony Deschamps donne en 1829 sa *Divine Comédie* en vers; De Gourbillon publie en 1831 son *Enfer*, pareillement en vers. Delécluze tient prête sa traduction de la *Vita nova ;* Fauriel professe à la Sorbonne le cours d'où sortira, avec tant d'initiatives fécondes, la vocation dantesque d'Ozanam. Or, tous ces noms, les rédacteurs de l'*Exilé* — qui, d'une façon générale, sont liés avec les « italianisants » d'alors — les citent avec une amitié toute spéciale. Ils ne font pas de différence entre leurs compatriotes et leurs hôtes ; ils annoncent avec le même plaisir le livre de Vecchione : *Dell' Interpretazione della Divina Commedia,* qui paraît à Naples en 1832 [9], et le projet que forme

Bescherelle de « mettre la Divine Comédie de Dante à la portée de toutes les intelligences[10] ». Et même leur ton est plus joyeux dans la seconde annonce : « Un ouvrage qui donnerait la clé d'un trésor composé de tant de richesses, et qui mettrait chacun à même d'y puiser avec fruit, serait certes un livre éminemment utile, et qui ne pourrait manquer d'obtenir le plus grand succès, aujourd'hui surtout que l'étude de la *Divine Comédie* est répandue dans presque toutes les parties du monde civilisé. Eh bien! cet ouvrage, nous sommes assez heureux pour l'annoncer à nos lecteurs, a été entrepris. Un jeune homme, qui a voué une espèce de culte à l'Homère du moyen âge, M. Bescherelle, de la Bibliothèque du Louvre, membre de la Société grammaticale, et déjà connu par quelques opuscules, va publier incessamment un travail qui a pour but de révéler et de rendre pleine, infaillible, et, pour ainsi dire, populaire, l'intelligence du voyage poétique du Dante dans les trois royaumes de l'éternité... Le temps n'est guère éloigné où ce sera presque une honte pour tout homme un peu instruit de ne pas connaître le Dante. En accomplissant cette tâche immense et pénible, M. Bescherelle aura rendu un service signalé à la France et à l'Italie, et nous osons lui garantir d'avance le succès de son entreprise. Toutes les personnes qui cultivent notre belle langue s'empresseront, nous en avons la certitude, de répondre à un appel qui a un si noble but ».

Dans le domaine de la poésie contemporaine, l'humeur n'eut pas toujours la même sérénité. Si nous voulions faire ici l'histoire du journal, nous devrions raconter comment l'un des directeurs, Pescantini, provoqua Victor Hugo en duel, à la suite de propos offensants à l'égard de l'Italie, contenus dans *Marie Tudor*. Tout finit par s'arranger le mieux du monde. Mais quand il s'agit du culte de Dante, point de rivalité, ni de désaccord, ni seulement de malentendu. Les exilés offrirent aux traducteurs français les pages de leur journal. Les traducteurs français s'efforcèrent d'aider les exilés à faire mieux connaître et leur poète, et les raisons qu'ils avaient de l'admirer. Dans cette collaboration fraternelle, tous à la fois trouvèrent égal plaisir, égal profit.

Dans des pages pleines de charme et d'esprit, Mamiani a noté quelques-unes des impressions de son séjour en France[11] : comment on le tira, une nuit de l'année 1831, des prisons de Venise pour le conduire à Marseille, où on lui apprit qu'il était condamné à l'exil et au bannissement perpétuel ; comment il gagna Paris, comment il y vécut. C'était le temps de la grande

floraison de la musique italienne : fête pour l'arrivée de Mercadante, fête pour l'arrivée de Bellini; et celui-ci s'écriant, comme on accuse Mercadante d'être hautain et dédaigneux : « Messieurs, c'est une bougie... »[12] C'était le temps où une triple émigration italienne se rencontrait dans la capitale, celle de 1831, celle de 1821; et la plus ancienne, qui remontait à l'époque de la Révolution française : Buonarotti était un de ses représentants les plus curieux; il parlait à la mode ancienne, disait « épinette » au lieu de « piano », et, en parlant d'épinette, donnait un soupir au souvenir de son vieil ami Robespierre. Toute la vie politique, artistique, littéraire de Paris est observée par Mamiani d'un œil perspicace et bienveillant. J'emprunte à ces très vivants Mémoires deux témoignages. L'un est un jugement porté par un Français sur l'émigration italienne :

« Sachez bien, comte Mamiani, que de plusieurs émigrations qui se sont réfugiées en France, la meilleure, sans aucun doute, pour la modération de sa pensée et l'honnêteté de sa conduite, a été celle de vos concitoyens. »

L'autre est le jugement porté par Mamiani sur les efforts accomplis par Brizeux, par Antony Deschamps, par les autres Français, afin de mieux faire connaître Dante :

« A aucune époque, on n'a médité en France la *Divine Comédie* avec autant d'amour que vers ce temps-là. Lamennais, Brizeux, Antony Deschamps, Ratisbonne, d'autres encore, appliquaient tout l'effort de leur esprit à la traduire en français. »

PAUL HAZARD,

Chargé de cours à la Sorbonne.

Franz Liszt et la « Divine Comédie »

Peu de jours avant de mourir, Liszt pria son élève Göllerich de lui lire à haute voix quelques passages de la *Divine Comédie*. Il tira de cette lecture sa dernière joie, assure Göllerich, et il dit alors qu'il avait pris ce livre avec lui dans tous ses voyages[1]. Pendant cinquante ans, écrit sa biographe Mme Ramann, il avait feuilleté l'exemplaire qui servit à cette suprême lecture[2]. Cette fidélité continuelle à Dante nous rappelle l'attachement de certains maîtres de chapelle allemands pour leur bible ; mais, par état, ces musiciens étaient voués à la méditation de l'Ecriture, tandis que Liszt avait choisi son poète, s'était donné à lui, et n'avait plus changé.

C'est d'ailleurs par sa constance dans cet amour littéraire qu'il se distingue de la plupart des artistes de son temps. Vers 1830, il était de règle pour eux d'admirer Dante, et de le dire. Ils se seraient rangés parmi les gens de métier, ceux-là qui auraient avoué qu'ils ne le connaissaient ou ne le goûtaient point. Car il fallait alors affecter de céder au désir passionné de tout étudier « de tout embrasser, de tout envahir » ; il fallait courir à « toutes les sources de la vie », se laisser prendre dans le « tourbillon lumineux », et suivre la « colonne de feu de l'intelligence »[3]. Et, quand on s'était jeté dans cette voie resplendissante, bien que l'on y marchât un peu à l'aventure, on ne manquait pas, bientôt, d'y apercevoir la figure de Dante et d'en rester, pour quelque temps, ébloui.

Si Ginguené avait pu reprocher à Chateaubriand d'avoir dépêché le poète italien en quelques lignes, dans son *Génie du Christianisme*[4], et si Mme de

Staël n'avait guère parlé que de ses défauts sans nombre[5], de nombreux traducteurs, quelque vingt ans tard, avaient entrepris de le réhabiliter en le faisant connaître[6], et Ballanche ne craignait pas d'être contredit, quand il louait, dans la dédicace de sa *Palingénésie sociale* (1827), « le génie audacieux de Dante »[7]. Dès 1822, Eugène Delacroix, je n'ai pas à le redire ici[8], avait montré comment il s'inspirait de la *Divine Comédie*. De plus, dans son journal, il ne se lassait pas de répéter : « Pense au Dante, relis-le continuellement » (3 mars 1824), « ne pense qu'au Dante » (7 mai), etc.,[9], et il notait encore en 1853 qu'il avait peint la « meilleure tête » de son tableau de Dante et Virgile, avec un entrain et une rapidité extrêmes, pendant que Pierret, dit-il, « me lisait un chant du Dante que je connaissais déjà, mais auquel il prêtait, par l'accent, une énergie qui m'électrisa ».

Dans le monde des musiciens, le « poète souverain » avait aussi des disciples, et les critiques de musique entretenaient leur dévotion. Henri Blaze de Bury rappelle quelque part ces « belles années du romantisme » où l'on « vénérait passionnément », avec une sorte d' « enthousiasme mystique », Dante Alighieri et Fra Angelico[10]. Joseph d'Ortigue, rendant compte, dans la *Gazette musicale de Paris*, de la symphonie en *la* de Beethoven, ne pouvait se défendre de la considérer comme « une œuvre essentiellement fantastique », comparable « au rêve d'un homme qui s'endormirait après avoir lu la *Divina Commedia*, et dont l'imagination lui retracerait, sous des formes à la fois vives, soudaines et capricieuses, les merveilles de ce monde que le génie de Dante vient de dérouler à ses yeux » (1834). Ce que ce rapprochement a d'étrange n'est pas causé par l'ignorance : dans son roman de *La Sainte-Baume*, publié la même année, d'Ortigue montre, et non pas seulement par des citations qu'il aurait pu tenir de seconde main, qu'il avait bien lu le poème italien. De même, Paul Scudo, qui devait, pendant longtemps, juger de la musique à la *Revue des Deux Mondes*, rehaussait volontiers sa prose française[11] de quelque beau vers de Dante. Italien lui-même, il chanta son poète dans une romance de sa composition. Berlioz, enfin, voué depuis l'enfance à Virgile, consultait aussi d'autres oracles : parfois, il lui arrivait qu'ils répondissent tous en même temps, et il nous raconte comment, en Italie, certain jour de promenade à Subiaco, il s'endormit au milieu d'un « chaos de poésie, murmurant des vers de Shakespeare, de Virgile et du Dante »[12].

Franz Liszt en aurait bien fait tout autant, lui dont la curiosité intellectuelle était assez impatiente pour qu'il dît un jour à Mignet : « Monsieur,

apprenez-moi toute la littérature française ». Cette avidité pouvait bien[13] causer en lui quelque « désordre d'esprit, par excès de lectures », comme l'écrivait Mme d'Agoult dans son roman de *Nélida*, au sujet du peintre Guermann Régnier, c'est-à-dire, jusqu'à un certain point, au sujet du pianiste Franz Liszt[14]. Au surplus, Liszt n'avoue-t-il pas lui-même qu'il s'abîme dans un « chaos » d'idées et d'impressions, tel que le chaos de Berlioz, quand il écrit, le 2 mai 1832 : « Voici quinze jours que mon esprit et mes doigts travaillent comme deux damnés : Homère, la Bible, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sont tous à l'entour de moi. Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur[15] ». Ici, remarquons-le, Dante n'est pas nommé. Dans cette crise de travail mêlé de délire, Liszt oublia-t-il de l'inscrire parmi ses autres maîtres ? Ou bien ne l'avait-il pas encore interrogé ?

En 1835, Joseph d'Ortigue montre Liszt, depuis l'adolescence, fasciné par ses lectures : Chateaubriand l'avait pris d'abord, et il s'était fait une devise des paroles de René : « Un instinct secret me tourmente ». Ensuite, il avait tout rejeté pour les Pères de l'Eglise auxquels Voltaire et Byron devaient l'enlever, puis il avait éprouvé un furieux besoin de se remplir la tête de phrases, de vers, et même de mots ; tout cela retentissait en lui comme une autre musique, dont la symphonie l'enivrait, quelle qu'en fût la règle ou le sujet : car, prétend d'Ortigue, il passait des heures sur le dictionnaire de Boiste, aussi bien que sur les poésies de Lamartine, et ne se lassait pas de marmotter des litanies [15 bis]. Tumulte verbal, tourbillon d'images, retours profonds du rythme, bourdonnement cadencé qui l'exaltaient et le disposaient à recueillir, comme des messages merveilleux, les pensées qui lui venaient alors de ses livres ou de ses rêves.

Il vivait ainsi dans cet état de fièvre contemplative où il semble tout naturel d'être gratifié de visions, et d'apercevoir ces divines clartés dont les rayons n'atteignent que les prédestinés. Car il était croyant alors, et il pratiquait la religion catholique avec une sorte d'emportement, en ascète et en illuminé. Il aurait voulu devenir prêtre, et son père eut de la peine à le retenir dans le monde. Raison de plus pour en sortir par l'imagination. Sa fantaisie mystique était encore échauffée par de fréquents entretiens avec Chrétien Urhan, cet étrange musicien de l'opéra que l'on appelait l'alto du bon Dieu et qui, dans l'orchestre, tournait pieusement le dos à la scène, de peur d'être induit en tentation. A la fin de 1834, l'attachement de Liszt pour la religion catholique semblait encore assez exclusif pour que George Sand

en prît argument pour calmer certaines inquiétudes d'Alfred de Musset : « Il ne pense qu'à Dieu et à la Sainte Vierge, qui ne me ressemble pas absolument », écrivait-elle. Le pianiste lui avait d'ailleurs assuré que « jamais un amour terrestre ne s'emparerait de lui ». Il est bien heureux, « ce petit chrétien-là », dit-elle encore [16], dépeignant le musicien plus innocent qu'il n'était. Musset n'avait peut être rien à craindre de lui, mais Liszt avait déjà commencé à reconnaître que son père avait bien prévu l'avenir quand il lui annonçait, un peu avant de mourir, que les femmes lui prépareraient bien des épreuves.

Ses premières aventures d'amour achevèrent de le disposer à se faire de la *Divina Commedia* un nouvel évangile. Infidèle à la règle chrétienne, il retrouvait dans l'œuvre de Dante ce qui l'avait charmé dans le catholicisme, et les prestiges du poème y ajoutaient, en l'aidant à oublier les rigueurs de la doctrine.

*
* *

Ce ne fut peut-être qu'avec M^me^ d'Agoult que Liszt se mit à lire Dante d'une manière suivie, et assidûment. Dans les *Lettres d'un Voyageur*, en 1836, George Sand décrit l'improvisation qu'il joua sur l'orgue de Fribourg : « L'inspiration du musicien faisait planer tout l'enfer et tout le purgatoire de Dante sous ces voûtes étroites » [17]. Etait-ce, déjà, le commentaire musical de lectures prolongées de la *Divine Comédie*, ou George Sand n'allègue-t-elle Dante que pour déterminer, d'un mot, le caractère des impressions qu'elle reçut de cet orgue, « qui tonnait comme la voix du Dieu fort ?» [18]. Remarquons cependant que, dans le même récit, elle observe que « jamais le profil florentin de Franz ne s'était dessiné plus pâle et plus pur, dans une nuée plus sombre de terreurs mystiques et de religieuses tristesses ». On serait tenté de rapprocher les deux phrases de George Sand, et de les compléter en disant que Liszt était alors comme possédé par l'esprit de Dante, qui se manifestait en sa musique, et jusque dans la forme de ses traits. Plus tard, Scudo lui reprochera d'avoir trop complaisamment fait admirer « les lignes de son visage dantesque » [19], et il prétendra que, dès son enfance, il tirait vanité de « son profil qu'on disait florentin ». Cependant, les portraits de sa jeunesse nous le montrent encore assez semblable à ses contemporains, car ce n'est pas dédaigner la mode que de paraître alors accablé par quelque « grand secret de mélancolie », et ses vêtements ont une élégance de bon

ROSA v. MILDE
FRANZ LISZT
1857

ton [20]. Mais, au mois de juin de 1836, on le voit paraître chez la princesse de Belgiojoso en blouse de velours, et sans cravate [21]. Il s'est ainsi donné l'apparence d'un homme du moyen âge. Habillé par un tailleur romantique, ce Dante qui revit en lui a repris un costume de son temps, et nous en voyons la coupe et les larges plis dans la lithographie de Kriehuber et dans le tableau de Jos. Danhauser.

Il la portait sans doute à Nohant, cette ample blouse, quand il y passa, en 1837, trois mois « d'une vie pleine et sentie », où « les longues promenades sur les bords cachés de l'Indre » alternaient avec la lecture « de quelque philosophe naïf ou de quelque profond poète : Montaigne ou Dante, Hoffmann ou Shakespeare » [22]. Certes, Dante ne règne point seul, ici, mais il paraît occuper une place privilégiée. Hoffmann, Shakespeare, et la nature même, fourniront seulement au musicien plus de ressources pour exprimer ce que le poète italien lui avait suggéré. Au retour de ces courses par les champs, « une mélodie, écrivait Liszt, résumait les émotions de la promenade ». Il se mettait au piano, il jouait les compositions les plus fantastiques de Schubert, écrit George Sand, ou bien il improvisait de « ces phrases entrecoupées qu'il jette sur le piano et qui restent un pied en l'air, dansant dans l'espace comme des follets boiteux ». Une telle musique pouvait bien résonner à l'écho de Shakespeare ou de Hoffmann. De même, c'était dans les murmures des champs et des bois, qu'il saisissait le thème de ces mélodies que les « feuilles des tilleuls se chargeaient d'achever », et la nature lui offrait, en réponse à ses variations, le « point d'orgue extatique » du rossignol. Mais c'est vers Dante qu'il faut se tourner, pour savoir ce qui dominait l' « artiste puissant, sublime dans les grandes choses, toujours supérieur dans les petites, triste pourtant, et rongé d'une plaie secrète » [23].

Bientôt, du reste, les improvisations que l'on entendit à Nohant seront fixées. En 1838, Liszt est à Bellaggio avec M^me^ d'Agoult; pendant la forte chaleur du jour, ils se reposent sous les platanes de la villa Melzi, et ils lisent la *Divine Comédie* au pied du monument de Bomelli qui représente Dante conduit par Béatrice [24]. Et quand ils ont lu, le souvenir du poème ne se perd pas dans une de ces « symphonies surnaturelles et irréfléchies » [25] que le pianiste ne se lassa jamais d'abandonner au vent, mais il doit écrire, et sa rêverie nous est transmise par la *Fantasia quasi una sonata*, « après une lecture de Dante ». Pour se décider à la composer, et à la finir, il eut peut-être besoin d'entendre, plus d'une fois, M^me^ d'Agoult dire : « Ne savez-vous pas que l'heure du travail est venue? » Ce sont du moins des paroles

qu'elle lui répétait volontiers à Nohant[26], et qu'elle n'était point d'humeur à garder pour elle, dès qu'il lui fallait stimuler son compagnon de voyage. Car, auprès de ce Dante, elle croyait avoir à jouer, le rôle de Béatrice. Comme l'héroïne de son roman, *Nélida*, « elle se voyait l'arbitre d'une destinée, ayant charge d'âme, revêtue soudain de ce caractère de Béatrix, qui a été le rêve de toutes les femmes capables de concevoir l'idéal ». Et c'était une noble tâche que de guider l'artiste, de raisonner avec lui, mais il était moins beau de le contraindre au labeur; mauvais calcul au surplus, qui n'avait d'autre effet que d'aigrir le musicien, et d'ajouter à l'histoire des amants quelques épisodes douloureux : de ces épisodes qui avaient paru assez dramatiques à George Sand pour qu'elle proposât leur aventure à Balzac, comme un excellent sujet à traiter sous ce titre : *Les Amours forcées* ou *Les Galériens* [27].

Dirons-nous que la *Fantasia* faite après une lecture de Dante révèle, de quelque manière, la docilité hâtive de l'auteur, qui expédie de mauvaise grâce l'œuvre imposée? Certes, la chute des premières notes est d'un pittoresque violent, les accords qui suivent sont gonflés de plaintes, et les deux rugissements des basses (mes. 25), grondent comme des questions désespérées, qui n'auront jamais de réponse; mais la tempête de gémissements et de cris qui éclate ensuite est d'un art bien sommaire, avec plus de bruit que de force, et cette monotonie déchirante fatigue sans émouvoir. L'orage qui se trouve dans le même recueil des *Années de Pèlerinage*, tout conventionnel qu'il soit, retentit de plus de menaces : Liszt y prodigue, du moins, le fracas du tonnerre, et il l'imitait à merveille; on pouvait dire de lui, comme de l'abbé Vogler, que, s'il fulminait au clavier, le lait tournait dans toutes les cuisines du voisinage. Ici, nul prodige n'est à redouter. Et pourtant, les intentions ne manquèrent pas, mais elles restent cachées sous des tirades de style négligé, et parmi des réminiscences d'opéras démodés. A la recherche d'une interprétation qui lui fût propre, le compositeur n'a point satisfait à tout son désir. Il aurait voulu montrer l'enfer où il se consume, et la consolation qu'il réclame : d'une part, le supplice du doute où il se débat, de l'autre, la certitude et la paix qu'il entrevoit, et qui lui sont refusées. Ce drame est digne d'une âme romantique, et Liszt nous apprend, dans ses écrits, qu'il en a souffert[28]. Nous attendons, ici, qu'il nous le révèle par ces tons venus du cœur, qui ont quelque chose de secret, et de lentement persuasif; mais, après l'introduction, sa musique saccadée, qui conviendrait trop bien pour un ballet de démons et une emphase de théâtre, gâte ce que

l'on pourrait appeler, plus loin, le chant des esprits bienheureux. Liszt savait pourtant, si près encore des entretiens de Nohant, qu'il y a entre les sons et la poésie de mystérieuses correspondances, et qu'un musicien n'est pas quitte envers l'écrivain qu'il suit, quand il le paie de quelques mélodies imitatives. Si George Sand croyait à « l'interprétation morale et intellectuelle des combinaisons harmoniques » (29), le pianiste pouvait retourner la proposition, et démontrer qu'elle était vraie dans les deux sens. Il le démontrait si bien quand il jouait, que, dit Pictet, l'on ne savait plus « si c'étaient des sons ou des paroles », et que l'on se figurait entendre « tantôt de ravissantes mélodies et tantôt des récits pleins d'intérêt et de poésie » (30).

Il faut avouer que, dans la *Fantasia*, la narration est incomplète et superficielle. « Béatrice » aurait-elle fait travailler trop vite son paresseux écolier ? En revanche, ne l'a-t-elle pas aidé ? (31). Quand on rapproche les premières lignes de ce qu'elle écrivit, bien plus tard, sur Dante, des premières lignes de la *Fantasia*, on se laisse prendre à une certaine concordance dans les images, et l'on est sur le point de se demander si Mme d'Agoult emprunte à Liszt, ou si c'est elle, déjà, qui avait fourni l'esquisse au compositeur : « Ce site est véritablement dantesque. Regardez ces formidables entassements de rochers, précipités les uns sur les autres. Voyez ces blocs de granit aux flancs noirs... que d'ici l'on prendrait pour des monstres accroupis sur le sable !... Ne se croirait-on pas aux abords d'un monde infernal » (32). Pour Daniel Stern, c'est un paysage de Bretagne ; mais, par Lamennais, Liszt connaissait l'effrayante beauté de cette terre aux rivages abrupts, et il pouvait songer à telle passe étroite et sombre, pareille à la porte de l'enfer. Il serait enfantin, au surplus, de tâcher d'établir ce qu'il gagna ou ce qu'il perdit, à écrire la *Fantasia* dans le temps où la comtesse d'Agoult s'évertuait à lui faire combler, par des œuvres insignes, l'abîme qui, à son avis, le séparait d'elle. Nous devons reconnaître aussi qu'il serait difficile d'apercevoir quelque effet des conseils de George Sand, en cette œuvre prématurée. Tout au plus quelques tournures harmoniques peu communes alors indiqueraient que Liszt a essayé de soumettre sa musique à cette vraisemblance historique dont les romantiques faisaient tant de cas.

Or, si George Sand ne semble pas, comme Gœthe, prendre garde à ces sons qui annoncent l'arrivée des siècles passés (33), elle reconnaissait l'importance de la couleur locale en musique : « Je me demande si la principale beauté de *Guillaume Tell* ne consiste pas dans le caractère pastoral helvétique, si admirablement senti et idéalisé », lisons-nous dans sa lettre à

Meyerbeer de septembre 1836[34]. Et c'est sous l'empire de la même idée qu'elle écrira plus tard dans *Consuelo* que « toute l'Espagne est dans un véritable air espagnol »[35]. A Nohant, et justement quand Liszt y était, elle réfléchissait à la distinction que devait faire Hoffmann, entre ce qu'il nomme « le son du nord et le son du midi »[36]. S'avisa-t-elle quelque jour, par analogie, d'inviter le musicien à distinguer entre le son d'autrefois et le son d'aujourd'hui ?

Après 1830, les « sons d'autrefois » n'étaient plus tout à fait inconnus. Depuis 1822, et surtout depuis 1827, Choron s'était évertué à ressusciter les vieux maîtres. Il avait ainsi donné aux compositeurs le moyen d'imiter le style de leurs devanciers, même les plus éloignés. Ils n'avaient qu'à puiser dans ses recueils, comme ils auraient puisé dans un recueil de chansons nationales, s'ils avaient voulu reproduire la musique des peuples étrangers.

Que cette vue de la musique ancienne fût alors bien exacte, et jusque dans les détails, nous en doutons, mais cela importait peu. Il suffisait que le costume sonore pût incontestablement passer pour archaïque, et il était « du temps » : la même veste de velours, les mêmes chausses collantes et la même toque empanachée ne désignaient-elles pas, alors, un page du XIII^e^ siècle aussi bien qu'un jeune seigneur de la Renaissance ?

Liszt n'était pas tenu d'être plus précis dans son évocation du moyen âge. Vers la fin de la *Fantasia*, il écrit une suite d'accords parfaits; la basse descend de degré en degré, par tons entiers (*ré, ut, si bémol, la bémol, fa dièze*), tandis que le dessus procède par mouvement contraire. Or, les trois premiers de ces accords rappelaient aux auditeurs avertis une série d'accords fameuse. Quelques pédants, certes, en blâmaient l'enchaînement, mais les amateurs qui se souciaient moins de grammaire que de poésie savaient qu'il convenait d'entrer en extase dès qu'ils retentissaient. Oulibichef, vers 1843, devait écrire que la musique de ces accords « descend vraiment du ciel[37] », et c'est peut-être pour l'avoir entendue que Victor Hugo décida que Palestrina méritait d'être appelé « père de l'harmonie »[38]. Car ces accords sont de Palestrina. Ils se trouvent au commencement du *Stabat* à deux chœurs, exorde que les romantiques pouvaient d'ailleurs admirer de confiance depuis que Tieck avait imaginé de le faire chanter en solo, « sans aucun accompagnement », par une voix de femme, dans une de ses nouvelles[39]. Les harmonies de ce chant, Tieck avait eu beau les exclure de son récit, il les avait cependant consacrées. Liszt s'en empare : étranges à force de simplicité, elles sont bien d'un autre monde et d'un autre temps. Il les choisit

pour son cantique des élus, oubliant qu'elles furent l'expression de la douleur, ou jugeant que dans cette souffrance il y avait une promesse de béatitude. Il se croyait peut-être bon interprète de Dante en ceci, que par cette citation du *Stabat*, il faisait paraître la Vierge à la fin de sa composition ; mais à la fin du poème italien, elle paraît dans la gloire, et non pas dans les larmes. La moindre phrase de plain-chant, choisie avec discernement dans l'office de la Vierge, eût plus heureusement illustré le texte de Dante que ces accords d'un musicien du XVI^e^ siècle. Un passage de Henri Blaze de Bury, dont nous avons déjà cité quelques mots, nous fournit peut être encore une excuse pour Liszt : vers 1835, les artistes et les écrivains associaient volontiers ces deux noms que Liszt nous conduit à réunir en étudiant sa composition : « Comme il fallait à notre enthousiasme mystique un musicien à vénérer passionnément à côté de Dante Alighieri et de Fra Angelico, nous inventâmes Palestrina » (40). L'effet musical que Liszt produit grâce à cette confusion des temps et des intentions est, du reste, fort beau : avec l'introduction, et avec quelques mesures où il annonce déjà cette harmonie en accompagnant son thème de la rédemption, ce qu'il doit à sa méprise forme la meilleure part de sa *Fantaisie*. Et, en somme, en rapprochant Dante de Palestrina, il n'offensait que l'histoire (41) ; ses contemporains commettaient d'ordinaire une erreur bien plus grave. Ils ne pouvaient séparer Palestrina qu'ils n'admiraient peut-être qu'en apparence, de Pergolèse qui les charmait certainement. A cause du *Stabat*, l'un suivait l'autre infailliblement dans les énumérations des connaisseurs. Ces compositeurs étaient Italiens tous deux ; tous deux avaient écrit de la musique pour le *Stabat* ; comment ne pas les rapprocher ? Liszt, ici du moins, assemble des maîtres de même nature, « des maîtres de ceux qui savent. »

*
* *

Ce premier essai de commentaire ne diminua point le zèle que Liszt mettait à étudier Dante. Aurait-il pressenti que sa paraphrase était encore bien indigne du sujet ? En 1839, il écrivait : « Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orcagna et Michel-Ange ; il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir » (42). Mais il ne se hâte pas d'éprouver ses forces dans une double lutte avec le poète de l'*Inferno* et le musicien d'*Egmont* (43). Il n'est pas invraisemblable qu'il ait hésité à entreprendre une traduction nouvelle que M^me^ d'Agoult aurait troublée par ses commandements, ses gloses ou ses critiques. « Béatrice » jouait son

rôle avec trop de zèle, et s'en serait volontiers glorifiée : Liszt se laissait d'être dirigé par elle. Un jour, approuvant la comtesse de voir, dans la femme, l'inspiratrice de l'homme, Louis de Ronchaud proposa l'exemple de Dante et de Béatrice, et Liszt répliqua : « Ce sont les Dantes qui font les Béatrices, et les vraies meurent à dix-huit ans » (44).

Il ne revint à Dante que conduit par une autre main. C'est en 1847 qu'il se remit à son nouveau guide, la princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein. Dès le vendredi saint de cette année, il lui écrivait « N'est-ce pas un vendredi saint que Dante aperçut Béatrice » (45)? Avec elle, il recommença bientôt la lecture de la *Divine Comédie*. Comme du temps de Mme d'Agoult, la lecture était mêlée de dissertations, mais, après la causerie, Liszt avait loisir de rêver, et de repasser dans son esprit ce que la princesse avait dit. A l'entendre, il risquait de retomber dans la même fièvre qui l'avait agité dans sa jeunesse, quand il lisait trop. Car elle parlait comme si les centaines d'écrivains qu'elle avait interrogés « bride abattue » voulaient tous répondre au même instant par sa bouche. De plus, elle avait du penchant pour la subtilité, et les finesses de casuiste lui plaisaient assez. Son goût pour l'extraordinaire était vif : elle aurait peut être admis sans trop de peine qu'on la représentât comme une sibylle, plutôt que sous l'aspect d'une muse (46). Depuis longtemps, elle s'ingéniait à découvrir le sens de certains passages de Dante. En 1839, elle demandait à la comtesse Marie Potocka comment elle entendait deux vers du dixième chant de l'*Enfer*. La comtesse lui déclara qu'elle restait elle-même dans le doute. Elle lui exprima d'ailleurs son incertitude en empruntant à Dante.

ed io rimango in forse (Inf. VIII, 110).

D'autres citations, dans les lettres qui suivent, montrent combien les deux femmes s'étaient familiarisées avec le poème italien. « On ne peut le goûter qu'en l'étudiant », répétait à son amie la comtesse Potocka, et il semble qu'elle l'écouta, et que Dante ne fut point visité par elle « au galop », comme elle fit pour tant d'autres auteurs. Hegel avait joui du même privilège, et le jugement de la *Divine Comédie*, qui se trouve dans son *Esthétique* fut sans doute l'objet des conversations ou des discussions de la princesse de Wittgenstein et du compositeur.

Pour Liszt, les innombrables épisodes du poème seraient aisément devenus autant de scènes musicales, remplies d'images et de descriptions. Mais ce spectacle changeant ne l'avait pas détourné de méditer sur le caractère

des personnages. Dans une lettre écrite à Louis de Ronchaud en 1837, il blâmait Dante d'avoir représenté, en Béatrice, l'idéal de la science, et non l'idéal de l'amour. Ce n'est point par le raisonnement, déclarait-il, que la femme règne sur le cœur de l'homme. Son rôle n'est pas de prouver Dieu, mais « d'attirer après elle vers les choses du ciel » (47).

Plus tard, ayant lu Milton, il critique le Satan du *Paradis perdu*, il lui reproche de s'agiter, de batailler et de discourir, et il indique à la princesse de Wittgenstein comment il le voit : « Satan grandi dans des proportions infinies ne peut être que le doute, la douleur muette, le silence béant.... Il projette des rayons de négation et de mort. Il souffre et doute » (29 janvier 1848) (48). Nous n'examinerons pas si ces remarques sont bien le fruit de ses réflexions. Il nous importe peu que ce qu'il dit du Satan de Milton ait pu lui être suggéré par Lamennais (49). Mais il semblerait, d'après ce qu'il écrit, qu'il s'arrête trop aux faits particuliers, et n'a d'intérêt que pour la diversité des scènes et des personnages. « Figures d'airain », disait Hegel des héros de Dante, mais le philosophe observait en même temps que le drame se passait au-dessus d'eux, « action éternelle », qui absorbait « l'action humaine », en son immuable évolution. Liszt, qui citait volontiers Hegel, sut-il faire son profit de ce passage ou, au contraire, captivé par « tout le sensible », n'oublia-t-il pas de creuser plus avant? Lamennais l'avertissait pourtant aussi de la signification générale du poème, quand il y voit l'homme, soulevé par le christianisme, et montant vers Dieu, « terme infini des désirs humains ». Il ajoute que les créatures ne progressent dans cette ascension qu'en apprenant à se dégager des liens matériels, à s'affranchir des sens, à diviniser les passions terrestres dans l'amour éternel et universel (50).

Pour Liszt, il y a encore trop d'abstraction là-dedans, et il ne renonce pas à son exégèse brillante et décousue. Les images lui suffisent : elles lui remplissent l'esprit, et il les transforme ingénieusement en musique, ou, réciproquement, il interprète la musique au moyen d'images dantesques.

Veut-il décrire ce qu'il éprouve quand il entend l'introduction de *Lohengrin?* « Les sentiments qu'elle réveille... se rapprochent de ce que notre cœur peut comprendre des plus extatiques ravissements. Si Dante, pour nous faire concevoir les béatitudes des dernières sphères du Paradis, en même temps que leur beauté, compara les chœurs des âmes bienheureuses, groupées et pressées en innombrables multitudes, aux feuilles d'une rose s'inclinant toutes vers le même centre, nous oserons peut-être dire... qu'elle (l'introduction) ressemble à l'ascétique ivresse que produirait sans doute en nous

la vue de ces fleurs mystiques des célestes séjours, qui sont tout âme, toute divinité, et répandent un divin bonheur autour d'elles »[51]. Il ne faudrait pas juger Liszt, écrivant en français, d'après ce seul passage. Mais, sous cette forme imparfaite, il nous explique fort bien, en parlant de Wagner, tel passage de sa *Dante-Symphonie* qui n'est encore que dans ses rêves.

Le *Requiem* de Berlioz ranime aussi, chez Liszt, le souvenir de Dante. L'*Offertoire* est intitulé « chœur des âmes du purgatoire ». Cette musique, toujours de plus en plus douce, se perd en harmonies presque insaisissables, et ce murmure qui va s'affaiblissant, rappelle à Liszt les vers où Dante décrit « la mer resplendissante sur laquelle il s'embarque, avec un ange pour pilote, vers le lieu de l'expiation, et prête pieusement l'oreille aux voix de l'espérance »[52].

Ces observations au sujet de Berlioz sont de 1855. La même année, parlant de ceux qui, en art, ne veulent pas entendre l'appel de l'avenir, Liszt les compare à ces devins de Dante, qui ont la tête retournée, ne peuvent plus voir qu'en arrière et ne perçoivent plus d'autre son, ajoute-t-il, que le bruit de leurs pas[53].

* * *

Il avait alors repris la lecture de Dante avec plus d'application que jamais. En 1854, il notait que la traduction et l'introduction de Lamennais étaient achevées[54], et il vit peut-être là une exhortation nouvelle à se mettre à son travail d'interprétation. Le 1er juin 1855, il venait de lire une fois de plus le dernier chant du *Paradiso*[55]. Les esquisses d'une *Dante-Symphonie*, qu'il avait tracées dès 1847-1848 vont devenir un tableau achevé : était-ce déjà dans ces premières ébauches que la princesse de Wittgenstein avait reconnu, par les motifs de Dante, « qu'il était un génie »?[56]. Au mois de juillet (1855), il lui annonçait qu'il ne tarderait plus à composer[57]; dans les jours qui suivent, il réclame d'un autre côté quelques extraits de la traduction de Lamennais. Ainsi, le poème fermente de nouveau en lui, et, il n'en doute pas, ce bouillonnement s'épanchera bientôt en musique. « Ainsi, tu lis Dante, écrivait-il à Wagner dès le 2 juin. Bonne société pour toi. De mon côté, je vais te fournir une sorte de commentaire pour ta lecture. Depuis fort longtemps, je rumine une *Symphonie de Dante;* elle doit s'achever au cours de cette année. Trois parties : enfer, purgatoire, paradis, les deux premières uniquement instrumentales; la dernière avec chœur. Il est vraisemblable que, si je vais te voir en automne, je l'apporterai, et, à moins qu'elle ne te déplaise, tu me permettras d'y inscrire ton nom »[58].

Tout enivré de son projet, Liszt le croyait déjà réalisé, et, nous l'avons vu, au mois de juillet, il n'avait pas encore commencé sa tâche. Wagner soupçonne peut-être que la symphonie ne sera pas écrite de longtemps. On devine un peu d'ironie dans sa réponse. « Quelle force de production! un Dante! et pour l'automne! Voilà quelque chose de surhumain ». Et il estime qu'il est encore temps de donner des conseils. A son avis, l'enfer et le purgatoire réussiront. Mais le paradis? (59) N'est-ce pas déjà trahir ses appréhensions que d'ajouter des chœurs pour le représenter? Beethoven, lui-même, avoue son embarras quand il introduit le chant à la fin de la neuvième symphonie, et la fin de cette œuvre en est justement la partie la plus faible. En joignant les voix à l'orchestre, Liszt reconnaîtrait donc que la musique pure ne lui suffit plus pour donner l'idée du ciel. Au surplus, Wagner observe que Dante aussi perd de sa puissance quand il veut nous transporter près de Dieu. Il accompagne le poète italien dans l'enfer; il éprouve une religieuse émotion en se lavant dans la mer; il monte de degré en degré, tue les passions, combat le sauvage instinct de la vie, et se précipite dans le feu pour rejeter toute sa personnalité; il admire cette idée de personnifier la doctrine chrétienne par Béatrice, en tant que « cette doctrine amène à se libérer, par l'amour, de l'égoïsme individuel »; mais, quand Béatrice étale, au lieu de la pure et simple doctrine, les raisonnements les plus subtils de la scholastique, Wagner se refroidit et tombe dans une indifférence complète. Il faudrait reproduire toutes ces pages où Wagner montre si clairement ce qu'il découvre dans la *Divine Comédie*, l'expression de la « négation de la volonté », négation où il voit « l'acte du saint » (60).

Introduit par Wagner, voici, après tant d'autres, Schopenhauer, avec sa théorie du renoncement, parmi les conseillers de Liszt : depuis que l'idée de traduire des livres en musique lui était venue, les rêveries de Nohant, les conversations avec Urhan, avec Petrus Borel, avec Henri Heine (61), et toutes ses lectures, avaient singulièrement gonflé son dictionnaire de métaphores. Mais cette richesse était encombrante. Il s'y trouvait beaucoup de fausse monnaie, et la foule même de ses bienfaiteurs troublait et retardait le musicien. Liszt aurait été bien avisé d'accueillir un philosophe pour mieux administrer sa fortune, en reviser les valeurs, et congédier les prêteurs chimériques ; mais il ne demande point de comptes : il vit comme un joueur, et enferme indifféremment les jetons et les pièces d'or dans sa bourse. Il lui suffit d'avoir cru gagner, et c'est pour lui un plaisir violent qui le surexcite. En tout, et même quand il lit, il engage ainsi partie complète avec le sort, et

il attend la surprise qui le secouera : « Mon écueil est ce besoin de je ne sais quelle intensité d'émotion qui me conduit aisément au paradoxe dans les matières d'intelligence, et à l'intempérance dans l'usage des boissons spiritueuses »[62].

Pour un artiste de ce tempérament, les maîtres d'herméneutique traceront toutes les voies qu'ils voudront dans la forêt symbolique de la *Divine Comédie :* le musicien n'aura d'attention que pour les spectacles entrevus sur le chemin. Il les contemple et se délecte à les décrire. Mais Dante avait lui-même sacrifié à son amour pour les détails qu'il peignait avec une extrême virtuosité. M. Hauvette nous l'a montré « un peu trop amusé peut-être par sa propre imagination »[62 bis]. Ainsi de Liszt. Henri Maréchal, qui lui avait entendu jouer au piano la symphonie dantesque, fut étonné de toutes les intentions enfantines qu'il y apercevait[63]. Averti par l'auteur, il en reconnut sans doute beaucoup, dont la signification reste cachée pour nous. Il ne faut pas oublier que Liszt avait souhaité de contribuer à l'interprétation de la *Divine Comédie*, à peu près comme un peintre aurait pu le faire par une série de tableaux. En 1847, il voulait donner une traduction musicale de Dante, et la vue d'un diorama peint d'après les dessins de Genelli aurait facilité l'intelligence de son œuvre aux auditeurs[64]. Le secours d'une représentation plastique lui ayant été refusé, il voulut peut-être y suppléer par des images sonores d'autant plus précises et d'autant plus minutieuses.

Il risquait de rester incompris, et de gâter sa composition. Cependant ses figures ne passent pas toutes inaperçues, et les plus étranges sont encore acceptables. Parfois, il nous aide à les découvrir. Dans la partition même (p. 89) il est dit que certains motifs retentissent comme « le ricanement d'une moquerie blasphématoire ». En d'autre cas, les mots *tempestuoso* (p. 8), *frenetico* (p. 17), joints aux indications de mouvement, déclarent assez ouvertement le dessein du compositeur. Bien souvent aussi, les thèmes s'expliquent aussitôt que perçus. La descente du poète en enfer nous est annoncée par la direction graphique des phrases de l'orchestre (p. 4). Dans le *presto molto* (p. 22), les violons décrivent la chute dans le gouffre, et la quadruple répétition de la mesure formée des tons les plus graves nous avertit que, de cet abîme-là, on n'en sort point : à trois reprises, l'arpège terrifiant est lancé de haut en bas, toujours de plus haut, parmi d'âpres harmonies, qui sont à la fois les harmonies du désir ardent et de la satisfaction impossible. Plus loin (p. 34), une gamme rugueuse commence encore

sur les tons les plus élevés; dans les deux premières octaves du parcours, elle est accompagnée d'accords qui promettent une conclusion, et la refusent obstinément; puis cette gamme est abandonnée au sombre unisson des basses. Enfin, après l'épisode de Francesca, le dernier vers du cinquième chant de l'Enfer :

E caddi, come corpo morto cade,

vers que Liszt se plaisait à citer[65], lui suggère de laisser fléchir le chant des violons, qui glisse de demi-ton en demi-ton, et se perd dans le bruissement indécis de l'orchestre.

Il serait facile, également, de montrer que, par contraste, Liszt emploie fréquemment les thèmes ascendants ou les progressions montantes dans le *Purgatoire et le Magnificat*. Dès le début (p. 130), le hautbois, puis les clarinettes et les altos, enfin les hautbois et les flûtes, tracent des lignes qui s'élèvent doucement. Tout le premier épisode, présenté en *ré* majeur, sera repris un demi-ton plus haut, en *mi bémol :* l'esprit humain a commencé *di salire al ciel*. L'essor des violons, qui jouent seuls (p. 142), les gémissements mêmes de la fugue propitiatoire, les cris d'espoir, toujours plus aigus, que l'orchestre émet (p. 160), les préludes épars du *Magnificat* (p. 170), tout semble attiré vers les sommets : c'est l'achèvement de ce que Mme d'Agoult appelle « le voyage des ténèbres à la lumière »[66], et les derniers pas se font sur les degrés resplendissants de cette montée musicale que Liszt considérait comme l'escalier mystique, cette série d'harmonies purifiées qu'il avait empruntée déjà, dans sa fantaisie sur Dante, à Palestrina.

Opposés aux accords troubles de l'*Inferno*, ces accords se lèvent comme des faisceaux de rayons sortis de la Jérusalem céleste : « Elle était environnée de la clarté de Dieu, et la lumière qui l'éclairait était semblable à une pierre précieuse, à une pierre transparente comme un cristal ». A la fin de la *Divine Comédie*, Liszt a peut-être songé à ce verset de l'*Apocalypse* où quelques mots suffisent pour répandre tant de splendeur. Dans cette conclusion, d'ailleurs, Liszt accumule des matériaux que Dante ne lui a point fournis. Nulle part, il n'avait fait énoncer par la voix humaine les vers qui avaient dominé sa composition. Il les inscrit seulement dans la partition; ce sont les trombones qui annoncent, par trois fois, *Per me si va*, etc.; ce sont les cors qui proclament *Lasciate ogni speranza*, et c'est le cor anglais qui semble dire *Nessun maggior dolore*. La parole n'apparaît que dans les fragments du *Magnificat*, suivis des mots *Hosanna* et *Alleluia*. Cet emprunt

aux livres saints est destiné, sans doute, à préciser le commentaire des chants où Dante célèbre le triomphe de la Vierge. Mais, au lieu d'entonner, par exemple, le *Regina cæli*, comme dans le vingt-troisième chant du Paradis, Liszt choisit le cantique « personnel » de la mère de Dieu, les paroles mêmes que l'Evangéliste lui a fait prononcer. Par cette action de grâces personnelle, qu'il place au terme de son œuvre, Liszt nous donne-t-il à entendre qu'il a considéré la *Divine Comédie* comme l'épopée individuelle du chrétien ? Dans ses années de foi, il n'aurait eu qu'à songer à ces mots d'enfer et de ciel pour y voir l'accomplissement de sa destinée, et édifier ainsi le poème musical de ses « fins dernières ».

Cette interprétation, la plus simple de toutes, et qu'il aurait pu prendre dans son catéchisme d'enfant, lui parut sans doute la meilleure, ou plutôt, elle se forma en lui, sans qu'il s'en aperçût. L'admettant, il n'avait plus qu'à décrire des phénomènes successifs, et à faire l'histoire de son âme, à montrer les supplices de l'abattement, de la confusion, de l'instabilité, de la fureur, et du plus cruel, à son avis, le doute. Toutes ces souffrances, il les a vivement ressenties. Il les ranime pour nous, et c'est ce qui donne tant d'accent à ses plaintes, et un tel emportement à son désespoir. « Cette âme débordait souvent comme un vase qui s'épanche », écrivait d'Ortigue dans son article sur Liszt, en 1835 (67). « Il ne possédait que la force d'expansion », assurait plus tard M^me^ d'Agoult, en faisant le portrait de ce Guermann, auquel le pianiste a fourni tant de traits (68). Avec des mots à peine différents et des intentions contraires, l'ami de Liszt et la mère de Cosima jugent bien le musicien aux confidences impétueuses. Il frémit quand il essaie de retenir ses secrets. Il voudrait que chaque mesure le délivrât d'un aveu. Dans la joie seulement, il consent à ralentir ses effusions, mais, dans la douleur, il ne connaît que le vertige du mouvement pour remède ; l'interrompre est le pire des châtiments. Ecoutez ses cris de révolte et ses gémissements d'angoisse, quand il s'est condamné à répéter des accords vagues et vains attachés à une basse qui palpite sans pouvoir reprendre d'élan (68 *bis*).

Au milieu de ces orages romantiques, l'amour lui apportera-t-il quelque consolation ? Mais l'amour même est, ici, entraîné dans la tempête. Francesca et Paolo sont enlevés par le tourbillon, et les sifflements du vent ne cessent que pour laisser entendre (p. 52) les timbales scander les syllabes de malédiction, quand ils vont apparaître. Le roucoulement des colombes (p. 57), module en paix, ici, mais la voix des amants a le caractère surnaturel et épouvantable des voix d'outre-tombe.

L'enfer s'est terminé par un accord de *ré*, accord tranchant et hautain. C'est le dernier cri du doute ; privé de la tierce, il reste incertain, et n'émeut que par sa force. Dès que cette clameur de l'autre monde est étouffée, la première note que l'on entend, dans le *Purgatorio*, est justement la tierce qui manquait à l'accord final de l'*Inferno*, et c'est la tierce majeure, la tierce de la joie ; mais, comme cette joie n'est pas encore acquise, l'harmonie garde longtemps quelque chose d'indécis. Pendant 25 mesures dans le ton de *ré*, puis pendant 22 mesures dans le ton de *mi bémol*, elle ondulera sur un accord de sixte, et Liszt évitera l'affirmation de l'accord parfait. Ces pages sont descriptives, dira-t-on, et ce balancement infini n'est que le balancement des flots. Je crois qu'il ne faut pas refuser à Liszt d'avoir songé à représenter, en même temps qu'un lumineux paysage maritime, une nouvelle disposition de l'âme, l'activité bien ordonnée après l'agitation décevante, un commencement de paix, mais qui n'est pas encore la paix de la contemplation extatique, dont il jouira seulement sur les sept degrés de « l'escalier palestrinien. »

Un peu plus loin, après une phrase où passe peut-être le souvenir du chant de Casella, il semble que le compositeur prétende nous montrer le cortège de ces âmes qui passent

Cantando Miserere a verso a verso (Purg. V. 24).

et cette procession de pénitents murmure ses prières, psalmodie ses invocations avec une résignation qui nous touche, mais ce sont bien les soupirs du musicien qui répondent (p. 143, première mes. après B) aux supplications des pèlerins.

De même, quelle que soit l'œuvre de repentir à laquelle corresponde la fugue (*Lamentoso*, p. 149) qu'il écrit ensuite, Liszt y déverse toutes les plaintes de sa propre mélancolie. Le choix même de la forme fuguée lui rappelle ses ennuyeux exercices d'enfant, quand son père le contraignait, avant de prendre son repas, à jouer et à transposer un certain nombre de fugues de Bach. Depuis ce temps-là, il avait gardé, pour la fugue, une crainte superstitieuse. Elle l'attire comme une sorte de calcul magique, qu'il est pénible d'entreprendre, périlleux de poursuivre, et qui ne vous révélera peut-être que votre faiblesse. Heureux les esprits supérieurs qui, comme le major Pictet, trouvent un « agréable délassement » dans les fugues de Bach et dans les livres de philosophie de M. Barchou de Penhoën [69]. Chopin avait un jour expliqué à Delacroix que la fugue était, en musique, la logique

pure[70], et que l'on y découvrait « l'élément de toute raison et de toute conséquence ». Liszt en aurait dit à peu près autant, mais en insistant davantage sur le caractère scolastique de la fugue. Ne serait-ce pas déjà l'image de Béatrice qu'il convient d'apercevoir, en cette belle fugue plaintive et assidue, la Béatrice du poète, avec ses raisonnements, et les Béatrices du musicien, M^me^ d'Agoult avec ses exhortations au labeur fastidienx, et M^me^ de Wittgenstein avec ses discours subtils, dont la dialectique particulière faisait connaître à l'auditeur les rigueurs de l'ascétisme intellectuel ? Mais cette fugue emporte sa récompense immédiate. Les motifs dont elle fut formée seront bientôt transfigurés. Arrachés aux nuages de la méditation, les éclairs de vérité resplendissent (p. 160 et p. 162), et les derniers gémissements d'angoisse sont interrompus par les harpes et les flûtes qui annoncent le *Magnificat*[71].

*
* *

Nous n'irons pas plus loin dans ce commentaire d'un commentaire. Il serait imprudent de le poursuivre dans les détails, et nous laisserons même à l'état de conjecture la plupart des interprétations partielles que nous avons osé proposer. Il ne reste d'assuré que cette interprétation générale, pour laquelle deux mots suffiraient, désespoir et consolation. Opposer la douleur sans remède à la joie sans limites, représenter la tempête et le calme de la nature, dépeindre les fantômes des nuits et les anges de la lumière, c'est, même sans titre dantesque, le travail favori de Liszt. Mais, dans ce jeu ou dans ce débat si volontiers renouvelé entre les « rayons et les ombres », transparaissent bien souvent les souvenirs de cette *Divina Commedia*, qui fut pendant tant d'années l'aliment de son imagination.

On n'est pas surpris de retrouver dans la sonate pour piano en *si* mineur, des thèmes, des développements, des contrastes et un coloris qui nous font deviner, en cette œuvre, une traduction du poème dantesque, plus abstraite, mais parfois plus vigoureuse que les traductions déclarées. On objectera que l'ordre du sujet n'est point respecté, que le tumulte infernal reprend après les chants de triomphe, et que les diables et les élus y paraissent étrangement confondus. Evidemment, Liszt n'a pas été fidèle au poème, quant à la forme. Mais la force avait passé en lui. Sa sonate fut écrite en 1853, quand la symphonie se composait déjà dans sa tête. L'introduction est, proprement, une descente aux enfers, et l'ouragan des premières pages, le hurlement et la plainte aiguë du vent, la grêle des notes répétées, l'emportement convulsif des

arpèges et des traits, les chutes, tous ces éléments l'emportent parfois, en vertu descriptive, sur les motifs de la *fantaisie* et de la symphonie consacrées à Dante. Dans les transformations expressives des thèmes, on distingue les états successifs d'une âme qui passe de l'épouvante et de l'égarement à la sérénité (72). Comme dans la symphonie, un passage fugué renouvelle peut-être l'acte de pénitence du chrétien, manifestation de la sagesse qui triomphe de l'épreuve, et tire de la mortification les gages du salut. Mais il faut craindre d'y regarder de trop près; d'aventureuses associations d'images surgiraient bientôt; tout deviendrait allusion et symbole; l'on n'entendrait plus les lourds accords qui écrasent l'un des thèmes (p. 20 de l'édit. Schott), sans penser à la chape de plomb des hypocrites, et le motif retourné de la fin de la fugue représenterait manifestement les devins dont la tête est retournée vers l'arrière. Mais, sans aller jusqu'aux enfantillages d'une glose minutieuse, on est en droit d'affirmer qu'il y a, dans cette sonate, « des pleurs et des grincements de dents », avec lesquels alternent les accents de la prière (73), et les chants de la victoire et de l'apaisement (74).

Dans les variations sur *Weinen, Klagen*, de J.-S. Bach, éclate le contraste entre la musique des pleurs et de la détresse, et le cantique de la soumission aux volontés de Dieu (75), et nous y apercevons, non seulement le chaos chromatique de la symphonie, mais certains motifs de la sonate « après une lecture de Dante » (76).

Dans l'*Evocation à la Chapelle sixtine*, après le murmure du *Miserere* d'Allegri, encore assombri, et semblable à la plainte qui monte dans la « vallée des ombres de la mort », rayonne l'*Ave verum* de Mozart, que Berlioz appelait « une céleste prière » (77).

Liszt ne s'est donc pas du tout libéré de l'obsession de la *Divine Comédie*, par les traductions formelles qu'il en offre. Elles sont terminées depuis longtemps, qu'il consulte encore le poème, avec une dévotion parfois un peu superstitieuse (78). Après 1860, redevenu, du moins autant qu'il pouvait l'être, un chrétien régulier, il ne remplacera plus par le seul Dante tous les prophètes, et tous les Pères de l'Eglise. Mais Dante lui reste cher, ne serait-ce qu'à cause des œuvres qu'il lui doit. En 1861, il envoie sa symphonie à Rossini : « *Le mélodiste italien pur sang*, comme Rossini signe sa lettre, ne s'était pas retrouvé dans son élément naturel en lisant mon épisode de Francesca de Rimini, qui touche peut-être à une région plus élevée de l'âme... » (79)

Plus tard, il prépare avec joie et sollicitude, une exécution de la sym-

phonie qui sera jouée, à Rome, dans une galerie de tableaux représentant des épisodes de la *Divine Comédie*.

Nous ne recueillerons pas ces derniers témoignages d'une prédilection persévérante. Jusqu'à la fin de sa vie, le souffle de Dante l'a visité. Nous ne tenterons pas, ici, d'établir dans quelles compositions, encore, il a pu le faire passer. Ce n'est, d'ailleurs, que si l'on confronte ses autres œuvres avec la fantaisie et avec la symphonie, que cette recherche aura quelque valeur positive. En la poursuivant par de justes comparaisons, on arrivera peut-être à découvrir un des secrets de l'inspiration de Liszt, dans les œuvres où il sait être grand [80].

ANDRÉ PIRRO,

Chargé de Cours de l'Histoire de l'Art à la Sorbonne.

L'orthodoxie de Dante et la critique française de 1830 à 1860

De 1830 à 1860, Dante est à la mode chez nous. Imaginons un bibliophile à l'affût des ouvrages concernant la fortune du grand poète en France. Supposons-le assez heureux pour mettre la main sur toutes les éditions, partielles ou non, soit du texte italien, soit de traductions françaises de la *Divine Comédie*, soit de ce texte uni à une de ces versions : ce qui lui importe, c'est que les unes et les autres aient paru en notre pays. Il assemblerait ainsi une soixantaine de volumes ou de brochures pour la période comprise entre 1830 et 1860. Son zèle n'en découvrirait qu'une quinzaine pour les trente premières années du XIX^e^ siècle et moins encore pour le XVIII^e^ tout entier. En veut-on la preuve ? Qu'on examine, en les complétant, s'il y a lieu, l'un par l'autre, le *Catalogue of the Dante collection* de la Cornell University library, (Ithaca, New-York, 1898-1900), le *Catalogue général des livres imprimés de la bibliothèque nationale de Paris* (t. 35, 1908), la *Bibliografia dantesca* de Colomb de Batines (1845-1846-1848, 3 vol.). Si Paris est la ville où, entre 1830 et 1860, la plupart de ces éditions voient le jour, Lyon, Marseille, Chambéry, Lunéville, Riom, ne manquent pas non plus de participer à cette activité [1]. Bien mieux, d'une de nos colonies sort un hommage à Dante : en 1857, M. E. Hyacinthe Vinson (de la Gironde) publie, à Pondichéry, *L'Enfer*, chants V et XXXIII *traduits pour la première fois en terza rima*. Il arrive qu'une même version soit favorisée de plusieurs réimpressions. Celle de Brizeux, par exemple, sera éditée à sept reprises entre 1841 et 1859. La maison

Charpentier ne pouvait donc, tout compte fait, regretter d'en avoir pris la charge. Mais, on va le voir, elle eut un moment de crainte. En 1840, l'éditeur Gosselin confiait au *Journal des Débats*, l'avis suivant : « En vente aujourd'hui 7 novembre, Dante, *La Divine Comédie, l'Enfer, le Purgatoire, le Paradis*, traduction nouvelle, accompagnée de notes par P. Angelo Fiorentino ». Trois jours après, le même *Journal des Débats* inséra une note qui débute par une allusion à la réclame précédente et continue ainsi : « M. Charpentier croit devoir rappeler au public qu'il a annoncé depuis longtemps dans sa bibliothèque une traduction du grand poète italien par M. A. Brizeux. Cette traduction va paraître très prochainement. Le nom de l'auteur, qui a consacré plusieurs années à cette entreprise, est pour le public une garantie suffisante de talent et de soin. Tous ceux qui ont apprécié le charmant poème de *Marie* attendent avec impatience le *Dante* de M. Brizeux qui ne craint pas les *concurrences commerciales* [2] ». Charpentier fit une bonne opération, mais Gosselin ne s'était pas non plus trompé en accueillant Fiorentino dont la version jouit d'un long succès.

Les traducteurs n'étaient pas toujours des hommes de lettres comme Brizeux. S'il faut en croire Sainte-Beuve et Hippolyte Rigault [3], Dante faisait maintenant concurrence à Horace, auprès des anciens serviteurs de l'État. « Traduire Horace et mourir », tel était jadis leur vœu suprême dans la retraite. Maintenant, ils délaissaient volontiers le poète latin et lui préféraient Dante. D'ailleurs les fonctionnaires n'attendaient pas toujours si tard pour marquer leur amour au grand poète italien. Tel Sausse-Villiers, l'auteur d'*Etudes historiques sur Dante Alighieri et son temps* (Avignon, 1850). Il est, comme il le dit, « employé de l'administration des domaines. »

Que d'ouvrages entiers, que d'articles de revues et de journaux consacrés alors à Dante par des Français ! Que de livres où il lui est fait au moins une place ! On s'intéresse surtout à la *Divine Comédie*, mais le *De Monarchia* [4] et la *Vita Nuova* [5] retiennent aussi parfois l'attention. D'autre part, les artistes, continuant une tradition que leur a léguée le premier tiers du siècle, illustrent certains épisodes du célèbre poème [6]. Un romancier aussi fameux qu'Honoré de Balzac fait de Dante un des héros de sa nouvelle, *les Proscrits*.

Une telle vogue ne manquait pas de soulever des protestations. En 1848, J.-J. Ampère écrivait : « Il est cruel pour les vrais dévots de voir l'objet de leur culte profané par un engouement qui n'est souvent qu'une prétention...

Oh! le bon temps pour les amis de Dante et de Shakespeare, que celui où tous deux étaient traités en barbares[7] ! » En 1853, un journaliste, Alexandre Dufaï, donnait, dans l'*Athenæum français* (20 août) des conseils à Henri de Bornier, auteur d'une pièce en cinq actes, *Dante et Béatrix* : « La première chose qu'il devra oublier, selon moi, c'est un culte trop passionné pour le poète qui est le héros de son drame, le Dante, ce grand Dante, ce terrible et infernal Dante... De grâce, laissons pour quelque temps en paix ce pauvre Dante et cette pauvre petite Béatrix que l'on dérange sans cesse à propos de rien. Nous avons les oreilles rebattues de l'amant et de la maîtresse. Parlons d'autre chose, je vous en prie. » En 1858, Proudhon s'indigne que « le théologique Dante, le désespéré Byron prennent dans l'opinion la place de Voltaire[8].

Si on interroge les contemporains sur les causes de cet engouement, il est une raison qu'ils aiment à invoquer : leur époque orageuse leur semble pleine d'analogies avec celle de Dante ; l'Italie du XIV^e^ siècle est, à leurs yeux, très voisine de l'Italie et de la France du XIX^e^ ; eux-mêmes se reconnaissent dans le grand poète.

Or, quelles préoccupations religieuses, politiques, économiques agitent notre pays entre 1830 et 1860 ? Celles-ci notamment, auxquelles, nous le verrons, le nom et le souvenir de Dante se trouvent souvent mêlés : une partie des catholiques affirme sa foi avec une énergie vigoureuse, redouble de zèle pour la concilier avec les vœux ou les exigences de la démocratie, pour protéger contre des adversaires italiens ou français la papauté soumise à des assauts répétés : c'est le temps des Lamennais, des Montalembert, des Lacordaire, des Ozanam. D'autre part, la révolution qui éclate en 1830 et en 1848 ne s'apaise pas sans laisser de cuisants souvenirs à la bourgeoisie : celle-ci en redoute le retour et ne dissimule pas combien l'effraye le spectre du socialisme.

Durant cette période, on peut distinguer trois moments : le premier (1830-1836) aurait deux caractères principaux : quelques catholiques ardents choisissent la *Divine Comédie* comme livre de chevet ; nul doute ne s'élève sur l'orthodoxie de Dante et personne non plus ne songe à la lui reprocher. Le deuxième moment se place entre 1836 et 1848 : de l'étranger, est sortie une thèse qui représente Dante comme une sorte d'hérétique et de franc-maçon ; elle est accueillie diversement par l'opinion française. Enfin, de 1848 à 1860, le problème de l'orthodoxie de Dante continue à se poser, mais sur lui viennent se greffer des débats d'ordre politique et social.

*
* *

Que la *Divine Comédie* fût un poème chrétien, que les œuvres de Dante pussent être considérées comme des documents utiles à l'histoire du mouvement religieux en Italie, voilà ce dont quelques Français s'étaient doutés dans le premier tiers du siècle, mais sans y voir un sujet d'étude approfondie. Ils s'étaient bornés à des observations rapides, parfois malveillantes. A la fin de son livre *du Pape*, Joseph de Maistre, voulant célébrer « la Vierge immaculée », emprunte des louanges à l'évangile de saint Luc et au bréviaire de l'Eglise de Paris, mais aussi à Klopstock et à Dante : des vers du *Paradis* chantent dans la mémoire de l'auteur avec des versets sacrés. L'hommage est significatif. Il restera, pour le moment, isolé. Dans son *Génie du Christianisme*, Chateaubriand ne pouvait passer sous silence la *Divine Comédie;* mais combien superficiel est son jugement et combien peu propre à recommander le poème ! Sans doute, Chateaubriand ne croit pas qu'un « auteur grec ou romain eût pu faire un Tartare aussi formidable » que l'Enfer de Dante, dont « le ton sombre... appartient aux dogmes menaçants de notre foi ». La *Comédie* présente donc des beautés. Elle n'en reste pas moins une « production bizarre », toute pleine de défauts tenant « au siècle et au mauvais goût » de Dante (9). Pour l'auteur de la préface de Cromwell aussi, la *Divine Comédie* est éminemment chrétienne, mais que n'a-t-il renoncé à le démontrer ! Il eût ainsi évité une erreur. « La poésie née du christianisme, écrit-il, est le drame... Lorsque Dante Alighieri a terminé son redoutable *Enfer*, l'instinct de ce génie lui fait voir que ce poème multiforme est une émanation du drame, non de l'épopée ; et, sur le frontispice du gigantesque monument, il écrit de sa plume de bronze : *Divina Commedia.* »

Chateaubriand, J. de Maistre, le Victor Hugo de 1829 représentaient l'opinion catholique. Quant aux hommes d'une autre religion ou aux sceptiques, nous entendrons trois d'entre eux : Ginguené, Sismondi, Népomucène Lemercier, leur avis peut se résumer ainsi : la *Divine Comédie* est un poème religieux, mais on ne peut que le regretter ; en effet, quelle religion s'y trouve honorée ? celle d'un temps où règnaient « des pratiques superstitieuses, de vétilleuses mômeries... qui, par l'abus des pardons et des indulgences s'accordaient avec tous les vices, et tenaient lieu de toutes les vertus » ; alors les têtes étaient embrasées par « les visions des dévots, les anathèmes des prêtres et les chimères d'un avenir » que seul le mensonge tentait d'expliquer ; alors, comme

aujourd'hui, le catholicisme était souillé d'un mélange de paganisme ; alors déjà il condamnait les justes de l'antiquité à des peines éternelles, au lieu de nourrir pour eux un sentiment plus « conforme à la croyance en un Dieu de bonté [10] ».

Catholiques ou non, il est un point sur lequel concordent les écrivains cités, sauf J. de Maistre : le *Purgatoire* et le *Paradis*, c'est-à-dire les deux *cantiche* les plus riches en doctrine religieuse, leur déplaisent. Ils n'en parlent pas ou les jugent des poèmes froids et ennuyeux. Le public partage ce dédain et les traducteurs aussi : seuls Artaud de Montor et Antony Deschamps font passer en français, l'un (1811-1813), les deux chefs-d'œuvre tout entiers, l'autre quelques chants du premier et du second (1829). Mais voici que des temps nouveaux vont commencer.

Entre 1831 et 1833, nous trouvons en Italie quelques Français qui ne semblent mettre aucun poème au-dessus de la *Divine Comédie*. Ils s'appellent Félicité-Robert de Lamennais, Charles de Montalembert, Albert de la Ferronnays, A.-F. Rio, Frédéric Ozanam.

Rio était un jeune vendéen qui parcourait l'Allemagne et l'Italie pour visiter les vieilles églises et, d'une manière générale, étudier toutes les manifestations de l'art chrétien aux siècles de foi. Il n'allait pas tarder à publier un ouvrage intitulé *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*. Ce premier essai, complètement transformé, devait reparaître sous un autre titre en 1851 [11]. Catholique combattif et intransigeant, Rio éprouvait une répulsion invincible pour tous ceux qu'il jugeait hostiles à son idéal. De là sa rancune contre Sismondi, dont il avait lu l'*Histoire des républiques italiennes*, et qui lui sembla le contraire d'un frère d'armes. « Il devint pour moi, dit Rio, l'objet d'une défiance que je m'efforçais de rendre aussi contagieuse que possible [12] ».

Auprès de Rio se trouvait en Italie un jeune homme de dix-neuf ans, Albert de la Ferronnays, fils d'un ancien ministre des Affaires étrangères sous la Restauration. Sur les sentiments religieux de son ami, Rio nous a laissé ce témoignage : « Plus d'une fois, il m'est arrivé quand j'entrais avec lui dans une église pour en examiner les tableaux, de me trouver seul au bout de la nef, et d'apercevoir mon compagnon humblement agenouillé devant une chapelle ou un sanctuaire, dont il n'osait pas franchir le seuil ; plus d'une fois aussi, en approchant de lui pour l'avertir, j'ai vu le pavé fraîchement mouillé de ses larmes [13].

Or Dante était l'auteur préféré des deux amis. Vers la fin de janvier 1832,

ils se rendent de Florence à Rome. Ils font à pied une partie du voyage. « Comme nous avions laissé notre bagage derrière nous, dit Rio, et que, chaque soir, en guise de récréation ou de prédication, nous nous récitions l'un à l'autre ou à nos hôtes quelque passage plus ou moins édifiant de la *Divine Comédie*, on se perdait en conjectures sur notre provenance, ainsi que sur le but de notre voyage [14] ».

S'ils allaient à Rome, c'était pour rejoindre Montalembert et Lamennais, attirés eux-mêmes dans la Ville éternelle par l'affaire de l'*Avenir*. Ce journal, dont la devise était *Dieu et liberté*, avait été fondé par Lamennais le 16 octobre 1830, pour tenter de réconcilier la démocratie et l'Eglise. Aux côtés du directeur, soutenaient la lutte deux hommes surtout : Montalembert et Lacordaire. En 1831, l'hostilité des évêques amène la suspension de l'*Avenir*. Les trois principaux rédacteurs décident d'en appeler au Saint-Siège, car ils mettent en lui une confiance absolue. Ils arrivent à Rome le 30 décembre. Moins de trois mois après, Lacordaire rentre en France [15]. Montalembert et Lamennais trouveront quelque consolation à ce départ, et à tant d'autres déboires, dans l'amitié de Rio et d'Albert de la Ferronnays. Ils vivent tous quatre complètement ensemble. Ils ont, comme dit Rio, « un point de réunion intellectuelle dans la lecture quotidienne d'un ou plusieurs chants de la grande épopée de Dante ». Leur guide commun n'est pas Lamennais, comme on pourrait l'imaginer en songeant que cet écrivain devait traduire plus tard la *Divine Comédie*. Seul Montalembert est capable de résoudre les problèmes historiques ou autres qui, à chaque page, arrêtent ses amis [16].

Son admiration pour Dante remontait au moins à 1830, alors qu'âgé de vingt ans, il suivait à la Sorbonne les cours des professeurs le plus en renom. Il entre un jour dans la salle où Villemain fait sur Dante des leçons qui ont été généralement très louées en Italie comme en France [17]. Le maître est en train de raconter, d'après Boccace, une anecdote bien connue : des femmes voient passer Dante à Vérone ; une d'elles dit : « C'est lui qui va en enfer quand il veut et qui en revient et qui rapporte des nouvelles de ceux qui sont là-bas. » Une autre de répondre : « Ce que tu dis doit être vrai ; ne vois-tu pas comme il a la barbe crépue, et le teint noirci ? C'est le feu et la fumée de l'enfer. » Ce récit provoque l'hilarité de l'auditoire. Quelle n'est pas l'indignation de Montalembert ! Il sort en protestant. Le soir, il écrit à un ami : « En vérité, ce ton guoguenard [de Villemain] en parlant de l'apparition de l'épopée chrétienne sur la scène du monde aurait mérité deux bons soufflets [18] ».

A Rome, Montalembert fait, il est vrai, marcher de front une autre étude

avec celle de Dante, mais il s'agit de l'Ecriture sainte. Après les fêtes de Pâques, il part avec Rio pour Naples, où Albert de la Ferronnays les a devancés. Le premier jour, ils voyagent à pied. Quand ils sont fatigués de parler, ils lisent ; chacun d'eux porte en effet un exemplaire de la *Divine Comédie*. Le soir arrive et, dans le lointain, une cloche sonne l'Angelus. Sur un ton de recueillement attendri, Montalembert se met à lire les premiers vers du huitième chant du *Purgatoire* :

Era già l'ora che volge il disio...

Il continue et, sans rien omettre, il ne s'arrête pas avant d'avoir fini la belle paraphrase du *Pater noster* qui ouvre le chant XI [19].

Après un mois d'absence, Montalembert retourne à Rome auprès de Lamennais. Quelques semaines plus tard, ils partent tous deux pour la Bavière. A Munich, le 30 août 1832, Lamennais prend connaissance de l'encyclique *Mirari vos* qui condamne certaines doctrines de l'*Avenir*. Il y connaît aussi la lettre où le cardinal Pacca lui explique les intentions papales. On sait la suite, comment peu à peu Lamennais glissa dans la révolte, tandis que Montalembert resta jusqu'au bout fidèle à l'orthodoxie. Quatre ans plus tard, ce dernier devenu l'époux de Mlle de Mérode, passe avec elle six mois dans la Péninsule. Chaque jour, il lui lit quelques pages du *Paradis*. Quelle est l'influence de cette lecture sur lui ? Le père Lecanuet, qui a écrit l'histoire du grand orateur catholique [20], nous l'apprend : parfois il semble à Montalembert que, sorti d'un mauvais rêve, il va désormais, sous l'action de l'amour chrétien, commencer une vie nouvelle.

Entre ces deux voyages de Montalembert en Italie (1832 et 1836) s'en place un en Allemagne, mais auparavant il fait un séjour à Paris. Dans son salon de la rue Cassette, durant les premiers mois de 1833, se pressent, chaque dimanche, un grand nombre d'hommes distingués : les plus illustres champions de l'Eglise catholique, de jeunes officiers belges ou polonais, des diplomates. Parmi eux est admis Frédéric Ozanam, âgé de vingt ans [21]. Au printemps de la même année, associé à quelques amis, il va fonder l'œuvre des conférences de S. Vincent de Paul. Les vacances arrivées, cet étudiant part pour l'Italie. Certes, dans le salon de Montalembert ou bien au cours de Fauriel qu'il avait peut-être fréquenté, il avait dû sentir naître le désir de mieux connaître Dante. Néanmoins, s'il faut en croire son frère qui, pendant l'automne de 1833, l'accompagnait à Florence, ce fut en cette ville surtout que Frédéric « s'inspira d'une sorte de passion pour ce grand philosophe et

pour ce poète sublime dont il étudia les doctrines lumineuses pendant tout le reste de sa vie[22] ».

A ces données relatives à l'histoire de Dante avant 1836, nous ajouterons deux détails.

Consacrant un article à la traduction d'Antony Deschamps, A. Brizeux, dans la *Revue des Deux Mondes*, du 1er janvier 1833, appelle Dante « le grand poète catholique, le poète de Jésus-Christ, » l'écrivain qui « dans son épopée mystique » a « reflété si naïvement la pensée du divin révélateur ».

En 1835, est soutenue à la Sorbonne une thèse de Georges Bach, intitulée *De l'état de l'âme depuis le jour de la mort jusqu'à celui du jugement dernier d'après Dante et saint Thomas*. Suivant l'auteur, Dante, en composant son poème, veut surtout travailler à l'œuvre de son salut et du salut de ses semblables; il ne croit pas pouvoir y parvenir sans l'aide toute puissante de saint Thomas; il s'est d'ailleurs lui-même solennellement proclamé le disciple de ce cinquième docteur de l'Eglise, puisqu'il l'a choisi pour guide dans la sphère où brillent toutes les lumières de la scolastique; il suit en général, sinon toujours, les doctrines de ce maître; « c'est avec docilité qu'il eût accepté d'être redressé par lui..., et il accueillerait ses observations avec gratitude ».

Depuis le début du siècle, personne en France n'avait donc mis en doute l'orthodoxie de Dante; pas même Villemain qui, dans une leçon faite après celle dont Montalembert s'était montré si choqué, disait : « Dante ne traite pas mieux les papes que les plus obscurs citoyens de Florence ; il place leur punition en enfer, et leur censure en paradis, » où « cet aigle mystique tout composé de saints, ce symbole déifié de l'empire, profère une longue invective contre les vices des papes, le luxe, la vénalité de l'Eglise romaine et le scandale de ses indulgences ; c'est Luther anticipé de trois siècles ». Mais Dante n'en paraît pas moins à Villemain un « chrétien naïf, » un « simple fidèle, » un « enfant soumis de l'Eglise » animé d'une « foi respectueuse et vive[23] ».

*
* *

Tandis qu'en France Dante Alighieri était ainsi reconnu comme un grand poète catholique, l'Angleterre voyait naître deux ouvrages qui le représentaient sous un tout autre aspect. En voici les titres : *La Divina Commedia di Dante con comento analitico*, Londra, 1826-1827; 2 vol., — *Sullo spirito*

antipapale che produsse la riforma, e sulla segreta influenza ch'esercitò nella letteratura d'Europa e specialmente d'Italia, come risulta da molti suoi classici, massime da Dante, Petrarca, Boccaccio, disquisizioni, Londra, 1832 (24).

Ces livres étaient signés de Gabriele Rossetti. On se contentera ici de rappeler les tendances essentielles de l'auteur, exilé napolitain chargé d'enseigner au collège royal de Londres la langue et la littérature italiennes.

Introduit de Palestine en Europe par les croisés, le manichéisme, dit-il, fut le germe de toutes les hérésies qui pullulèrent au XII^e^ et au XIII^e^ siècles. Adopté et transformé par les Cathares, les Templiers, les Albigeois, il visait à ramener l'Eglise corrompue à la pureté primitive des siècles où régnait vraiment la fraternité universelle. En Italie, la doctrine se fit gibeline et se donna pour but de rétablir l'Empire dans son ancienne grandeur, de ruiner la puissance, tout au moins temporelle, des papes. Pour éviter les persécutions, la secte devait agir prudemment. A ses secrets, elle n'initiait que, peu à peu, ses adeptes; de plus, elle avait institué pour eux des signes de reconnaissance; enfin, elle usait d'un langage symbolique et conventionnel. Un de ses principaux représentants fut Dante.

Qu'est, après tout, la *Vita Nuova?* L'histoire de la conversion de Dante qui, de guelfe, se fait gibelin (25). Que faut-il chercher dans le *de Vulgari eloquentia* (26)? La grammaire inachevée de l'argot que parlait cette société antipapale. Quant à la *Divine Comédie*, Rossetti en donne deux interprétations. Tantôt il y voit un simple exposé allégorique des diverses épreuves par lesquelles doit passer le futur membre de la secte. Ainsi, dit-il, on connaît le voyage malaisé de Dante en enfer, on se rappelle notamment ces vers du chant XXVI (17-18) :

> Tra le schegge e tra' rocchi dello scoglio,
> Lo piè senza la man non si spedia.

Le rapport n'est-il pas évident avec un détail que nous connaissons par les livres maçonniques ? Dans les mystères égyptiens, le néophyte descendait en un souterrain où il ne pouvait avancer qu'avec l'aide simultanée de ses pieds et de ses mains (27).

Ailleurs (28) la *Divine Comédie*, du premier au dernier vers, ne semble à Rossetti qu'une vaste allégorie politique. Béatrice figure la monarchie entourée de toutes les vertus et source de tous les bienfaits. Les mots vie et mort signifient l'un la puissance impériale, l'autre le papisme. Lorsque

Dante écrit que le lévrier viendra au secours de l'Italie et punira la louve, il faut entendre que l'empereur infligera à la Rome papale le châtiment de ses iniquités. Dante emploie-t-il les mots *tal* et *altri* comme nous le faisons pour indiquer quelqu'un dont on parle, mais qu'on ne veut pas nommer? En réalité il réunit les initiales de deux groupes de mots. Par *tal*, il faut entendre : Teutonico Arrigo Lucemburghese ; par *altri :* Arrigo Lucemburghese Teutonico Romanico Imperatore. Il s'agit du messie qu'attendaient les Gibelins : Henri VII, duc de Luxembourg, empereur d'Allemagne (29).

Le monde, conclut Rossetti, a de grandes obligations envers Dante, Pétrarque, Boccace et tant d'autres écrivains italiens qui firent partie de la secte antipapale. Grâce à eux se répandit et se développa dans toute l'Europe, au cours de plusieurs siècles, cette haine profonde qui produisit la Réforme du XVI[e] siècle, engendra et continue à nourrir la libre pensée, sape sans cesse et finira par ruiner la tyrannie sacerdotale (30).

Tel est, dans ses grandes lignes, le système de Rossetti. On s'est demandé parfois sous quelles influences l'auteur l'avait conçu et formulé. Rossetti, selon Carducci, est une de ces têtes méridionales pour lesquelles scruter ou créer des mystères est un besoin (31). Il a grandi dans le pays de Vico, c'est-à-dire de l'auteur du *De antiquissima Italorum sapientia ex linguæ latinæ originibus elicienda*, traité où est soutenue certaine thèse bien curieuse : une secte philosophique italienne, très antérieure à Pythagore, aurait contribué à la formation d'un idiome philosophique dont la langue latine garderait encore des traces importantes. On a aussi rappelé (32) qu'en Angleterre Rossetti fut en relations suivies avec un docte Indien, Rammohun Roy, traducteur des Vedas, précurseur de la théosophie, système suivant lequel toute chose a un aspect intime qui ne se révèle qu'aux initiés et un aspect extérieur, le seul connu des profanes. Il ne faut pas non plus oublier qu'à Londres avait paru, en 1825, le discours *sul testo della Commedia*, ouvrage où Foscolo s'efforce de montrer que Dante, dans son poème, poursuit des buts de réforme politique et religieuse. Enfin, on ne saurait passer sous silence que Rossetti est un carbonaro aigri par l'exil, et qu'à ses yeux il faut rendre la papauté responsable, tout au moins pour une bonne part, des divisions intestines de l'Italie.

En tout cas, on voit sans peine à quels dangers Rossetti exposait l'Eglise, si ses ouvrages étaient pris au sérieux et se répandaient : il évoquait de leurs sépulcres les ombres des morts les plus célèbres et il les conduisait comme à l'assaut du Vatican, déjà investi par tant d'ennemis.

Objectera-t-on que le Dante de Rossetti redouble ses coups acharnés seulement contre la puissance temporelle du pape et qu'il n'attaque aucun dogme ? Mais soutenir que la papauté elle-même, et non pas seulement tel souverain pontife, a corrompu l'Eglise, n'est-ce pas jeter le soupçon sur l'administration, même spirituelle, de cette Eglise ? N'est-ce pas faire œuvre d'hérétique ? D'ailleurs si tout est allégorie et uniquement allégorie dans la *Divine Comédie*, on ne peut plus voir une profession de foi nettement catholique dans les passages qui, interprétés au contraire à la lettre, portent la marque certaine de l'orthodoxie de Dante. Il risque, dès lors, de passer pour un esprit avisé qui, par prudence, a usé de dissimulation.

On ne douta pas, en France, que Rossetti n'eût voulu faire de Dante un hérétique. Peut-être Fauriel fut-il le premier, chez nous, à parler des ouvrages de l'exilé napolitain. Il écrit en effet dans son beau livre, *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*, (t. I, p. 425) : « Dante, quoi qu'en aient dit des rêveurs d'une ignorance et d'une légèreté révoltantes, était véritablement chrétien, croyant orthodoxe et de bonne foi, se piquant de l'être et de le paraître. Il est évident qu'il a cherché et trouvé dans maints passages de son poème l'occasion de rendre un hommage solennel à ces doctrines qu'il avait étudiées, et à cette foi qui était sienne. » L'ouvrage de Fauriel ne parut qu'en 1854. Mais la leçon qui contient les phrases rapportées fait partie du cours professé en 1833. Sans doute, au XVI^e^ siècle et au XVIII^e^, l'orthodoxie de Dante avait été contestée par Duplessis-Mornay et Hardouin[33]; de plus, on connaît les tendances du discours de Foscolo sur le texte de Dante. Mais il semble vraisemblable d'admettre que Fauriel pensait au plus récent et au plus acharné champion de la thèse. D'ailleurs dès l'année suivante (février 1834), Delécluze consacrait à Rossetti quelques pages de la *Revue des Deux Mondes*. Mais cet article semble avoir passé inaperçu ; les contemporains n'y renvoient pas. Au contraire, ils citent parfois une étude signée de W. A. Schlegel, imprimée dans le même recueil en août 1836 ; elle vise à justifier Dante, Pétrarque, Boccace d'être tombés dans l'hérésie et d'avoir conspiré pour renverser le Saint-Siège. Plus tard, nous le verrons, le nom de Rossetti reviendra maintes fois dans des publications françaises où seront discutées ses théories.

Parmi les adversaires les plus déclarés de Rossetti nous noterons Artaud de Montor et Ozanam.

Né en 1774, à Paris, Artaud sert, durant la Révolution, dans l'armée des princes[34]. Rentré en France, il est nommé, le 20 mars 1801, secrétaire de

légation à Rome. Il vit dans cette ville jusqu'au mois de juillet 1803 et, cédant la place à Chateaubriand, va continuer ses fonctions à Naples, puis à Florence. Il mécontente son chef par une attitude trop empressée auprès de la reine d'Etrurie. Destitué en 1808, il rentre à Paris. En 1814, la monarchie lui accorde la compensation à laquelle il tient le plus. Quand Louis XVIII envoie au Saint-Siège une ambassade extraordinaire, elle est composée de l'ancien évêque de Saint-Malo, Cortois de Pressigny, d'Auguste Jordan, du comte de Chastellux, d'Artaud. Celui-ci restera longtemps à Rome. Ses séjours en Italie exercèrent sur lui une triple influence. Il y conçut pour le pays et ses habitants un attachement qu'il laisse paraître à travers toutes ses œuvres ; il y prit, pour les papes et l'Eglise, une affection et une estime qui se manifestent dans ses Histoires de Pie VII (1836), de Léon XII (1843), de Pie VIII (1844), dans son *Histoire des souverains pontifes romains* (1846-1849). Enfin on lui enseigna en Italie l'amour de Dante. Lui-même nous dit : « J'ai commencé à lire la *Divine Comédie* avec le secours d'habiles Florentins vers l'an 1805; depuis, elle est devenue dans mes loisirs une constante étude.[35] » Lamartine qui le vit souvent en Italie écrit : « Le matin, c'était un diplomate habile et consommé, prenant avec une autorité polie les intérêts de la France à Rome ; le soir, c'était un érudit presque monastique, élucidant avec des religieux ou des bibliothécaires le texte d'un vers de Dante ou le sens d'une allusion obscure de ce poète aux hommes et aux événements de son temps ».[36]

Admirateur de Dante et en même temps défenseur presque attitré de la papauté, Artaud ne pouvait manquer d'intervenir contre Rossetti. Il le fit deux fois au moins, dans son *Histoire de la vie de Dante* (1841) et dans la préface dont, en 1846, il fit précéder la troisième édition de sa *Divine Comédie* traduite en français. Malheureusement, Artaud se contente de développer des protestations longues et lourdes ; il ne sait ni discuter ni démontrer. Sa sincérité éclate avec sa douleur, mais l'examen de ses ouvrages nous serait d'une bien faible utilité.

Pour une autre raison, nous n'analyserons pas non plus les pages moins nombreuses, il est vrai, et moins indignées, que plusieurs autres Français consacrent à combattre Rossetti. Sur l'orthodoxie de Dante, que disent après tout Calemard de la Fayette, Louis Ratisbonne, Sébastien Rhéal, Drouilhet de Sigalas, H. Rigault, Foucher de Careil, Ferjus Boissard, S. René Taillandier, E. Magnier[37], qui ne se trouve aussi dans le livre d'Ozanam intitulé *Dante et la philosophie catholique au XIII^e siècle?* (1839)[38]. L'auteur jouissait déjà dans le monde catholique d'un crédit qui ne fit que grandir avec le

temps ; son livre se recommande par des qualités d'élégance et de clarté : comment s'étonner que les contemporains, amis ou adversaires, aient cherché et trouvé là plutôt qu'ailleurs une réfutation du système de Rossetti ? Elle présente, il est vrai, des lacunes, mais Ozanam les comble dans une des leçons que ses nombreux auditeurs entendirent à la Sorbonne.

« Dante, dit Ozanam, peut être compté parmi les plus remarquables précurseurs du rationalisme moderne, pour avoir, le premier, donné aux sciences philosophiques une direction morale, politique, et si l'on peut employer ce mot, humanitaire. Toutefois, il n'alla pas aux excès qui se sont vus de nos jours. Il ne divinisa pas l'humanité en la représentant suffisante à soi-même, sans autre lumière que sa raison, sans autre règle que son vouloir ; il ne l'enferma pas non plus dans le cercle vicieux de ses destinées terrestres, comme le font ceux pour qui les événements historiques ne sont pas les causes et les effets nécessaires d'autres événements passés ou futurs. Il ne plaça l'humanité ni si haut ni si bas. Il vit qu'elle n'est point tout entière dans ce monde où elle passe, en quelque sorte, par caravanes détachées... On a dit que Bossuet, la verge de Moïse à la main, chasse les générations au tombeau. On peut dire que Dante les y attend avec la balance du jugement dernier. Appuyé sur la vérité qu'elles durent croire, et sur la justice qu'elles durent servir, il pèse leurs œuvres au poids de l'éternité[39] ». Cette vérité, cette justice, ce sont celles du catholicisme, car Dante est un catholique orthodoxe. « Il reconnaît la puissance des clefs, la valeur de l'excommunication et celle des vœux. C'est avec une sorte de prédilection qu'il décrit l'économie de la pénitence ; il ne doute ni de la légitimité des indulgences, ni du mérite des œuvres satisfactoires ; lui-même a justifié le culte des images ; il ne se lasse point de recommander aux suffrages des vivants les âmes souffrantes : sa confiance en l'intercession des saints redouble en s'adressant à la Vierge Marie ; enfin les ordres religieux et l'institution même du Saint-Office, trouvent grâce à ses yeux, et saint Dominique est célébré dans ses chants « comme l'amant jaloux de la foi chrétienne, plein de douceur pour ses disciples, redoutable à ses ennemis ». En se plaçant ainsi sous le patronage du saint docteur qui, le premier, avec le nom de Maître du sacré palais, fut chargé du ministère de la censure, le poète devait-il s'attendre que nous, postérité tardive et peu théologique, nous viendrions discuter, un jour, l'exactitude et la sincérité de ses croyances ?[40] Voilà précisément l'audace dont Rossetti s'est rendu coupable. C'est lui maintenant qu'Ozanam soupçonne d'hypocrisie et de calcul intéressé.

De nos jours, écrit-il « quand les chefs d'un parti vaincu allèrent demander un asile à l'Angleterre, le besoin de charmer les tristes loisirs de l'exil, et peut-être aussi quelque désir de payer généreusement l'hospitalité protestante, inspirèrent le nouveau système proposé par Ugo Foscolo et soutenu par M. Rossetti, non sans un vaste déploiement de science et d'imagination[41] ». Leurs efforts restent vains. Contre Dante, ils ne peuvent rien exploiter, sauf « l'opiniâtreté avec laquelle il poursuit de ses invectives la cour romaine et les souverains pontifes ». Mais ils oublient que le poète s'en est pris à des papes déterminés et non à l'institution elle-même de la papauté, respectée au contraire de lui comme « une magistrature sainte, un pouvoir que Pierre a reçu du ciel et transmis à ses successeurs ». Quand il attaque Célestin V, Boniface VIII, Jean XXII, il pêche tout au plus par imprudence et colère, par esprit de parti, mais il ne verse pas dans l'hérésie[43]. D'ailleurs la tradition du Vatican est de rendre hommage à Dante, dont le cardinal Bellarmin a défendu l'orthodoxie ; trois papes, Paul III, Pie IV, Clément XII, ont accepté la dédicace de la *Divine Comédie,* et l'édition romaine de ce poème (1791) a été approuvée de l'autorité ecclésiastique.

Le plaidoyer d'Ozanam ne garde, il est vrai, toute sa valeur que si l'interprétation allégorique de Rossetti est écartée, si Dante cesse de passer pour un hypocrite, un peureux, un ami des ténèbres. Ozanam le comprend et il revient à la charge dans son commentaire du Purgatoire. (chant XXXIII) : « Celui, dit-il, qui jamais ne dissimula sa pensée, qui ne sut jamais flatter les grands, qui traita si durement les papes, les empereurs, les rois et les républiques, qui va, chassant devant lui à coups de verge, tous les vices de ses contemporains, qui jette en enfer ses ennemis et ses amis, qu'avait-il à ménager et comment cet esprit lumineux et véridique se serait-il assujetti à une langue de convention, à de misérables artifices, à une poésie d'énigmes et d'anagrammes ? »

Ozanam fut approuvé en termes exprès par presque tous les écrivains français que nous avons cités plus haut comme ayant pris position contre Rossetti et ses disciples. Nous ne mettons pas non plus en doute qu'il n'ait eu le suffrage de Montalembert et de Rio. Parmi les livres qui ont appartenu au premier se trouve une édition de la *Divine Comédie ;* il l'a couverte de notes et de pensées intimes. Sur la première page, on peut lire quelques lignes qui attestent la persistance de son attachement à Dante[44]. Les voici : « Cet exemplaire acheté à Florence, lors de mon premier séjour d'Italie avec M. de Lamennais, en 1831, m'a servi pendant notre doux séjour de Venise

avec Anna, en 1836 (45), puis aussi à nos lectures à quatre, à Villersexel, en 1835-1839 (46). Il a fait naufrage avec nous à Madère, en 1842. Repris après la catastrophe de 1848, pendant la session de l'Assemblée nationale. » En 1860, dans l'introduction de son livre sur *les Moines d'Occident*, Montalembert choisira plusieurs fois, comme épigraphes de ses chapitres, des vers du *Paradis*. Il admettra ainsi Dante à un honneur qu'il lui fait partager avec Isaïe. Il ne songe d'ailleurs aucunement à dissimuler les attaques de Dante contre certains pontifes, mais il les juge inspirées par une « pieuse et généreuse indignation. »

Passons à Rio. En 1839, au sortir d'un long entretien qu'il vient d'avoir avec Carlyle, à Londres, sur les sujets qui leur tiennent à tout deux le plus à cœur, il est heureux de noter, dans son journal, le sentiment de son interlocuteur : « La *Divine Comédie* est à ses yeux une magnifique cristallisation du catholicisme, un monument plus glorieux et plus durable que les plus belles cathédrales gothiques produites par la même inspiration » (47).

A côté de Montalembert et de Rio, mentionnons un autre des voyageurs français que nous avons trouvés à Rome en 1831, Lamennais. Contrairement à ses deux anciens amis, il n'est pas resté dans le giron de l'Eglise. Son jugement sur Rossetti porte la marque de cette évolution. — L'action de la papauté, dit-il, fut d'abord bienfaisante, car elle s'exerçait au profit de l'humanité, contre le despotisme des rois. Mais, peu à peu, les souverains pontifes s'efforcèrent de s'assurer à eux-mêmes le pouvoir temporel dont ils dépouillaient autrui. Alors les peuples se tournèrent contre eux. De là les progrès d'une opposition qui, pour sa sécurité, avait besoin de parler un langage secret. Rossetti a donc raison ; les preuves qu'il allègue parfois avec une critique insufffisante, restent en général sans réplique. Même appliquée à l'auteur de la *Divine Comédie*, sa thèse est vraie, si toutefois on y apporte une réserve que justifient d'ailleurs des impressions plutôt que des preuves. En effet, conclut Lamennais, « Dante nous paraît, lors même que sa parole est le plus empreinte d'amertume contre la papauté », respecter « l'institution et la puissance, à ses yeux d'origine divine, qu'il reconnaît lui appartenir dans l'ordre spirituel. Nous croyons, également, avec M. Ozanam, que sa théologie strictement orthodoxe était la pure théologie alors enseignée dans les écoles » (48).

De Lamennais il faut rapprocher Etienne Jean Delécluze, auteur d'assez nombreux livres parmi lesquels nous citerons *Florence et ses vicissitudes, 1215-1790* (1837), *Léonard de Vinci*, (1841), *Dante ou la poésie amou-*

reuse (1848), ouvrage qui nous intéresse surtout par son chapitre final intitulé *De la dernière interprétation des ouvrages de Dante Alighieri*. Si, contrairement à Lamennais, Delécluze s'abstient de toute parole offensante envers la papauté, en revanche, il croit, comme lui, à l'orthodoxie de Dante et il la concilie avec une certaine approbation accordée au système de Rossetti. Il lui semble impossible, quant à lui, de ne pas convenir que les écrits de Dante et de son siècle renferment un sens allégorique resté indéchiffrable, « et que, de toutes les clés données jusqu'ici pour pénétrer dans ce sanctuaire, la clé qu'a forgée M. Rossetti, est encore celle qui ouvre le plus de portes (49) ».

Lamennais et Delécluze restent comme à mi-chemin entre le carbonaro napolitain et Ozanam. Etait-ce aussi le cas des exilés italiens dont Maroncelli nous cite les noms et qu'il nous représente comme animés envers Rossetti d'une sympathie mitigée d'autres sentiments ? Nous ignorons quelles réserves ils apportaient au système de ce dernier. Nous sommes mieux renseignés sur un autre banni (50). En 1846, parut à Paris, chez Baudry, à Londres chez Pietro Rolandi, et à Bruxelles chez Meline, *La Commedia di Dante Alighieri con illustrazioni antiche e moderne pubblicata da* M. Aurelio Zani de Ferranti. Le titre est trompeur, car l'ouvrage ne contient que les trois premiers chants de l'Enfer. L'auteur, qui admire Ugo Foscolo, ne refuse pas son estime à Rossetti ; il l'accuse seulement d'avoir exagéré en voulant faire de Dante un simple écrivain d'argot et un diseur de devinettes. Du moins, ne songe-t-il pas à dissimuler contre la papauté une haine vigoureuse qu'il croit partager avec l'auteur du divin poème. S'il n'affirme pas en termes exprès la nécessité de supprimer à jamais le Saint-Siège, il laisse toutefois entendre que tel serait un de ses vœux le plus chers. Vers la même époque, sans doute, un autre exilé italien écrivait sur les marges d'un exemplaire de la *Divine Comédie*, maintenant conservé à la Bibliothèque nationale de Florence, et imprimé à Paris en 1843, des notes qui concordent avec le commentaire de Rossetti : on dirait qu'il les en a extraites (51).

De ces faits ne semble-t-il pas résulter que les proscrits chassés de la péninsule se servaient de Dante comme d'un puissant allié, ou du moins, qu'ils trouvaient un soulagement à leurs rancunes dans les invectives du grand homme et parfois même dans les commentaires d'un Rossetti ?

Jusqu'ici, Français ou exilés italiens, personne n'adopte sans réserve les théories écloses à Londres. Il en va autrement de Philarète Chasles dans ses *Études sur Dante Alighieri et les Platoniciens d'Italie* (52). Fait-il un choix

entre les idées de Rossetti dont il parle avec une complaisance marquée ? Rien ne semble l'indiquer. Mais le plus intrépide propagateur du système, c'est E. Aroux.

*
* *

Les titres des trois principaux ouvrages d'Aroux sont peut-être longs, mais ils ont le mérite d'exprimer assez clairement les intentions de l'auteur :

1. Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste ; révélations d'un catholique sur le Moyen âge. Paris, 1854.

2. La Comédie, traduite en vers selon la lettre et commentée selon l'esprit ; suivie de la Clef du langage symbolique des fidèles d'amour. Paris, 1856-57, 2 volumes. [1er vol. : l'Enfer ; le Purgatoire ; — 2e vol. : Le Paradis de Dante, illuminé *a giorno*]. A cette traduction sont annexés divers appendices, publiés aussi séparément sous les titres suivants :

3. Clef de la Comédie anticatholique de Dante Alighieri, pasteur de l'église albigeoise dans la ville de Florence, affilié à l'Ordre du Temple, donnant l'explication du langage symbolique des fidèles d'amour dans les compositions, romans et épopées chevaleresques des troubadours. Paris, 1856.

4. L'hérésie de Dante démontrée par Francesca da Rimini devenue un moyen de propagande vaudoise, et coup d'œil sur les romans du Saint-Graal. Paris, 1857.

5. Preuves de l'hérésie de Dante, notamment au sujet d'une fusion opérée vers 1312 entre la Massenie albigeoise, le Temple et les Gibelins. Paris, 1857.

Aroux veut être considéré comme un bon catholique. C'est à Pie IX qu'il dédie son principal ouvrage et il se déclare prêt à rétracter, dès qu'elle lui serait signalée, la moindre erreur où il aurait été entraîné à son insu, lui qui s'abstient soigneusement de toute discussion sur le dogme. S'il prend la plume, c'est que son devoir lui impose de défendre l'Eglise. « Lorsque l'attention se reporte, plus vive que jamais, sur le grand Alighieri et sur son poème, dont on annonce chaque jour des traductions nouvelles, lorsque nous l'entendons exalter à l'envi comme un fils respectueux de l'Eglise, comme un poète inspiré par le véritable esprit chrétien, comme un philosophe catholique imbu de la pure doctrine, convenait-il de garder le silence à celui qui apercevait, au travers des plis de son manteau poétique cachant toute une panoplie d'hérésiarque, la haine du catholicisme ? » Le silence, en pareil cas, ressemblerait par trop à une complicité. « J'ai fini par perdre patience à entendre incessam-

ment répéter cette épithète de catholique qui semblait comme rivée au nom du vieux gibelin[53] ». Aroux adopte donc la thèse de Rossetti et la confirme par de nouveaux faits. Il va même plus loin que l'auteur de *Sullo spirito antipapale* : celui-ci ne prétendait pas démontrer que Dante et tant d'autres poètes italiens fussent les ennemis du dogme ; il laissait seulement le lecteur assez disposé à choisir cette opinion. Aroux, au contraire, n'hésite pas. Il se réjouit d'avoir pu, croit-il, « faire confesser maintes fois à Dante, sans avoir à le mettre à la torture, que l'objet de son culte était, non la lumière révélée, mais celle de la raison, mais la liberté philosophique ; que sa doctrine, appréciée à sa valeur réelle, constituait une sorte de panthéisme humanitaire, et, partant, qu'il devait être rangé parmi les hérétiques[54] ».

Si Aroux se bornait à contester l'orthodoxie de Dante, sa thèse ne nous retiendrait pas longtemps, car elle se confond avec une autre que nous venons d'examiner. Mais il a des ambitions plus hautes et prétend démontrer que Dante est un révolutionnaire et un socialiste. Il n'est pas le seul en France à mêler alors le célèbre Italien aux querelles politiques du temps ; Lamennais, Ozanam et plus d'un autre font comme lui. Mais combien leur langage diffère du sien !

Aroux est un conservateur intransigeant. Il considère que, sous peine de se perdre sans retour, l'humanité doit suivre la voie qui, une fois pour toutes lui a été tracée, et où seul le prêtre, représentant docile de Rome, est capable de la guider. C'est avec la joie du devoir accompli que, dans une des dernières pages de son livre, il écrit sur Dante : « Nous lui avons fait avouer, sans beaucoup de peine, qu'en voulant substituer violemment une monarchie universelle, d'essence temporelle, à une organisation théocratique, ayant pour elle une longue et glorieuse possession, il aspirait à renverser de fond en comble la constitution européenne, et, partant, qu'il était révolutionnaire. »

Objectera-t-on que l'empereur cher au cœur de Dante ne manquera pas de témoigner bienveillance et respect au souverain pontife ? Il le fera, répond Aroux, aussi longtemps qu'il trouvera au Vatican la complicité du silence ou de l'action, à peu près comme les Révolutionnaires de Rome prodiguèrent « la louange et les ovations à Pie IX, jusqu'au moment où ils le réduisirent à fuir pour se soustraire à leurs impérieuses exigences ». Aussitôt après son élection, il avait pris toute une série de mesures libérales, et conquis par là une immense popularité parmi les libéraux. Mais à quoi bon ces concessions ? Quand il eut refusé de complaire aux républicains en déclarant la guerre à l'Autriche, lui, comme il disait, « le vicaire de Celui qui est auteur de toute

paix et principe d'amour », alors on oublia tous les gages qu'il avait donnés aux partis avancés ; on poignarda son ministre Rossi, on l'assiégea lui-même dans son palais du Quirinal ; il dut s'enfuir à Gaëte. — Mais, dira-t-on, pourquoi faire de Dante l'ancêtre de ces révolutionnaires ? Ménage-t-il les protestations de dévouement et de fidélité à l'Eglise catholique dont il semble n'attaquer que les abus ? — Comment, réplique Aroux, se laisser prendre à ces feintes dont une expérience récente nous a enseigné la valeur ? « Qu'on se rappelle la comédie de quinze ans, et tant de serments de fidélité aux Bourbons de la branche aînée ». Qu'on n'oublie pas la chute de Louis-Philippe : « ce fut aux cris de réforme que tomba la dynastie d'Orléans, de même que la Restauration s'était écroulée aux cris de : vive la charte! (55) ».

Les souvenirs de 1848 hantent aussi Aroux lorsqu'il entreprend de démontrer que Dante est un socialiste. Dante propose l'abolition de la noblesse de race ; il veut supprimer l'hérédité des biens, fondée, selon lui, sur le vol et l'iniquité; il réclame un échange complet de sort entre ceux qui possèdent et les misérables indigents (56). Il va jusqu'à pervertir Ulysse (57) ! Le héros d'Homère passait depuis tant de siècles pour le meilleur, le plus fidèle, le plus obstiné mari de l'antiquité. Dante l'a détourné du devoir et lui a fait abandonner femme, enfant, foyer; Ulysse est devenu un socialiste qui dit : l'humanité avant tout, « car c'est l'humanité qui est Dieu, c'est elle qui est le Christ souffrant la passion sur sa croix, et devant se racheter elle-même par la religion de l'esprit. » Quelle folie! D'ailleurs les plans proposés par Dante pour régénérer la société ne valent pas mieux que les « programmes émanés de tous les réformateurs, libérateurs et sauveurs de la Société, promettant tout lorsqu'ils n'ont rien : bien-être, sécurité, liberté, richesse, sauf à faire main-basse sur tout, pour eux et les leurs, lorsqu'ils ont une fois usurpé la puissance. » Les rêves menteurs de Dante ne diffèrent en rien de tant de fallacieuses utopies pour lesquelles notre époque s'est montrée si déplorablement crédule : ainsi conclut Aroux.

Un magnifique rêve, mais qui conduirait aux plus amères et irréparables déceptions : tel apparaît le système politique de Dante à Edmond Magnier l'auteur d'un ouvrage couronné par l'Académie d'Arras en 1858 et publié à Paris en 1860, *Dante et le Moyen-Age*. Magnier est un esprit de la famille d'Aroux. Dante lui rappelle les « penseurs, superbes déclamateurs » qui surgirent en foule en 1848, « au milieu des périls et de la situation désespérée que l'anarchie avait constitués à la France ». « M. Proudhon, d'accord avec tous les partageux modernes qui n'ont pas peu contribué soit par leurs

écrits, soit par leurs actes, à ensanglanter notre pays des désastres de la révolution, a dit : La propriété, c'est le vol. Au fond, le système de Dante n'offre pas des conséquences moins effrayantes ». « Dante donne plutôt l'exemple d'un perturbateur que celui d'un ami de l'ordre », lui qui « injurie grossièrement le pape, le pontife suzerain politique de Florence. Il dépasse les bornes d'une sage liberté et incite à la licence et aux désordres, à la tyrannie démocratique » (58).

Aroux trouvait en Magnier un allié bien effacé et bien isolé dont la bonne volonté ne pouvait le consoler de tant d'injures, parfois contradictoires dont il fut accablé. Vous n'êtes, disaient les uns, qu'un sectaire protestant, ou, pour le moins un philosophe voltairien qui, voulant porter un grand coup au cœur du catholicisme, entreprend de détruire tout ce qui fait la gloire de cette religion (59). Non, répliquaient H. Rigault et Louis Delatre : appelez-le plutôt ultramontain et jésuite (60). Aux yeux d'Aroux, pensaient Atto Vannucci et un illustre moine français, la grande hérésie de Dante est de vouloir la liberté des peuples (61). Aroux, affirmait Saint-René Taillandier, est un catholique pusillanime et mal informé qui, trompé par le romantisme, se fait du Moyen âge une idée fausse ; il prend pour esprit de révolte une franchise et une liberté qui n'eussent pas effrayé saint Bernard, saint François d'Assise, saint Dominique, saint Thomas (62).

Ecoutons maintenant la protestation d'un franc-maçon. Il se nomme Cobourg, Il est l'auteur d'un commentaire de la *Divine Comédie expliquée selon les rites maçonniques, sur les traductions de M^rs^ Fiorentino, Brizeux et Mesnard*. Son travail n'a pas été imprimé ; il se trouve à la bibliothèque de l'Arsenal (n^os^ 6331, 6332, 6333). Il consiste en notes intercalées dans la traduction de la *Comédie* par Mesnard (Paris, 1854-1858) et, en particulier, en une sorte de préface placée devant le premier volume. Elle a été écrite en trois fois (janvier 1848, septembre 1857, 26 janvier 1858). « Dans les premiers beaux jours du printemps de 1856, raconte Cobourg, conduit par le hasard à la Sorbonne, le même hasard me fit assister à la première séance du cours de M. Ozanam... Je connaissais bien le nom de Dante, mais jamais son œuvre ne s'était ouverte sous ma main ». Le professeur lit et traduit ; Cobourg ne tarde pas à se dire : « Mais, j'ai parcouru ce chemin ; j'ai traversé la forêt obscure, vu la panthère agile, contemplé la limite que jamais ne franchit aucun vivant ». Cobourg a saisi, en un mot, des allusions très nettes aux rites de la franc-maçonnerie, secte à laquelle il fut jadis initié. Ne sachant pas l'italien, il va lire assiduement la *Divine Comédie* dans des

versions françaises. Sa première impression se trouvera de plus en plus confirmée.

Mais voici que paraît le livre d'Aroux : *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste*. Cobourg le lit et n'éprouve que pitié pour une thèse, à son avis, très exagérée. Certes Dante fut franc-maçon; mais hérétique, jamais, car aucun lien indissoluble, pense Cobourg, n'unit les deux épithètes. Surtout, il ne peut admettre, qu'on voie dans les francs-maçons des fauteurs du socialisme. Il les a trop fréquentés, dit-il, pour ignorer qu'en général le bon ordre n'a pas de plus chauds partisans.

Tandis que le travail de Cobourg restait ignoré, un livre de Ferjus Boissard, *Dante révolutionnaire et socialiste, mais non hérétique* eut deux éditions en quatre ans (1854 et 1858). Boissard était un des collaborateurs les plus zélés du *Correspondant*, qui, lors de sa fin prématurée, lui consacra une nécrologie où Augustin Cochin disait (septembre 1862) : « Son caractère dominant était de poursuivre en tout l'idéal. Il le cherchait en religion, et il l'avait trouvé dans la foi. Il le cherchait en politique, et, libéral enthousiaste, il professait des opinions que quelques-uns nommaient trop avancées, et qu'il est plus juste, tant il était sincère, d'appeler trop élevées ».

Boissard dédie son livre à la mémoire de Frédéric Ozanam et il commence ainsi : « Ces lignes que nous allons écrire vous appartiennent, ces pensées que nous allons exprimer sont les vôtres ». Pourquoi donc nous attarder à examiner chez Boissard des théories que nous trouverons plus complètement et mieux exprimées dans l'œuvre de son maître ?

Dès 1839, dans son *Dante et la philosophie catholique au XIII^e siècle*, Ozanam témoignait aux idées politiques du grand Italien une sympathie assez évidente (p. 283 suiv.). Mais elle éclatera surtout à la Sorbonne quand, après les événements du 24 février 1848, l'éloquent professeur reprendra ses leçons. En ce temps-là, on ne pouvait pas dire que les salles des cours fussent des sanctuaires fermés à tous les bruits du dehors. Ozanam semblait même considérer comme un devoir de mêler la vie contemporaine à son enseignement. Je reviens, dit-il, à nos études, « parce que le poète que nous expliquons, est le poète du présent comme il fut celui de son siècle, le poète de la liberté comme celui de l'Italie et du christianisme. Il n'y a pas de grande question parmi celles qu'on agitera bientôt autour de nous qui n'ait ému cette puissante intelligence [63] ».

Ozanam était alors du parti que certains nommaient le parti de la confiance. Il croyait à la possibilité d'une démocratie chrétienne [64]. C'est lui qui

faisait à Lacordaire la déclaration suivante : « La république est bien disposée pour nous, nous n'avons à lui reprocher aucun des actes d'irréligion et de barbarie qui ont signalé la révolution de 1793. Elle croit, elle espère en nous ; faut-il la décourager ? Que faire d'ailleurs ? et à quel autre parti se rattacher ? Qu'y a-t-il devant nous sinon des ruines ? et qu'est-ce que la république, sinon le gouvernement naturel d'une société, quand elle a perdu toutes ses ancres et toutes ses traditions ? »

Ozanam enrôle Dante parmi les partisans de sa politique. Il salue en lui comme un grand ancêtre. Dans une leçon de janvier 1849, il n'hésite pas à soutenir que la devise de Dante pourrait être liberté, égalité, fraternité. Mais pour l'auteur de la *Divine Comédie* et du *De Monarchia*, liberté veut dire un pouvoir serviteur de tous; l'égalité, c'est la suppression de l'hérédité des charges; la fraternité, c'est l'abandon de « ces haines qui devaient faire alors, qui font encore, et qui feront toujours la désunion de l'Italie et le péril des états libres » ; ce n'est pas en revanche la spoliation d'autrui. En un mot, la politique de Dante elle aussi « est celle de la démocratie chrétienne ». Les hardiesses du vieux gibelin n'ont pas été dépassées. Contre les torts des riches, on n'a rien inventé qu'il n'ait déjà dit, mais sa supériorité est d'avoir connu le remède, de l'avoir cherché dans le spiritualisme, non dans le matérialisme, (65).

Lamennais, on s'en souvient, avait lui aussi travaillé autrefois à l'alliance de la démocratie et de l'Eglise. Mais il ne la croyait plus ni possible ni souhaitable quand, à la fin de sa vie, après le Deux Décembre (66), il préparait l'Introduction qui précède sa version de l'*Enfer*. Certes il est partisan de la liberté. « Qu'on ne l'oublie jamais, c'est la liberté, la liberté sans autres limites pour chacun que l'égale liberté d'autrui, qui résoudra tous les problèmes sociaux, constituera l'ordre véritable, ouvrira à chaque peuple, au genre humain, la voie par où l'impulsion spontanée de ses secrètes puissances le guidera, voyageur immortel, vers le terme inconnu de ses destinées mystérieuses (67) ». Mais Lamennais se rappelle la lettre où le cardinal Pacca lui expliquait les volontés du Saint-Père, lors de la condamnation de l'*Avenir*. Il reproduit les termes péremptoires de cette importante épître et il conclut, le cœur débordant d'amertume : « Liberté et catholicisme sont donc deux mots qui s'excluent radicalement l'un l'autre (68) ». C'est dire que l'union rêvée par Ozanam lui semble désormais une chimère et qu'il ne saurait approuver en rien la théorie politique de Dante, puisqu'elle est destructive de la liberté (69).

Cette « introduction » de Lamennais n'a pas trouvé grâce devant la

critique. Renan y voit l'œuvre d'un rhéteur[70]; Foucher de Careil déclare qu'à tout prendre les espérances puériles de Dante sont moins chimériques que le rêve d'une imagination sans frein, qui supprime à la fois le pape et l'empereur[71]. De Sanctis reproche à Lamennais d'avoir, en écrivant cette préface, cherché une simple occasion de jeter, avant de mourir, son dernier mot dans les discussions passionnées du moment[72]. Mais, après tout, qui donc parmi ceux que nous avons cités dans cette étude sur Dante, lisait le grand poète sans songer aux graves problèmes de l'heure présente ? Et leur cas devait être celui de bien d'autres Français.

Toutefois, gardons-nous d'exagérer. Ces préoccupations d'ordre religieux, politique ou social, si impérieuses qu'elles aient été, ne suffisent pas à expliquer la fortune dont Dante a joui en notre pays de 1830 à 1860. Une telle faveur tient aussi à des causes comme l'attrait des littératures étrangères, la curiosité éveillée par le Moyen âge, le relief et la puissance des peintures de Dante, le sentiment de la nature qui apparaît çà et là dans le divin poème, la douce mélancolie qui fait en particulier le charme du Purgatoire.

De même, il ne faut pas que la date choisie comme terme de notre étude prête à une méprise.

A-t-on cessé, après 1860, de donner à la *Divina Commedia* une interprétation allégorique plus ou moins conforme au système de Rossetti et d'Aroux ? A-t-on renoncé à revendiquer Dante comme le modèle parfait, ou peu s'en faut, du poète catholique ? Pour éviter de l'affirmer, il suffit de se rappeler le livre de Péladan. *Les idées et les formes : La Doctrine de Dante*, Paris, 1907, — ou celui d'Edouard Daniel, *Essai sur la Divine Comédie de Dante, ou la plus belle, la plus instructive, la plus morale, la plus orthodoxe et la plus méconnue des épopées, mise à la portée de toutes les intelligences et dédiée à la jeunesse catholique de nos écoles*, Paris 1873.

Nous avons seulement voulu montrer que les problèmes débattus par les Aroux et les Ozanam intéressèrent les Français plus spécialement entre 1830 et 1860.

GABRIEL MAUGAIN,

Professeur de Littérature italienne
à l'Université de Strasbourg.

Dante se jette dans les bras de Virgile
dessin de Rodin, pour la *Porte de l'Enfer*

Dante et Rodin

La *Divine Comédie* n'a cessé et ne cessera d'être une source d'inspirations extraordinairement riche et féconde pour les artistes. Non seulement les innombrables épisodes qui la composent forment d'éternels sujets essentiellement humains, tragiques ou extatiques, douloureux ou suaves, émouvants ou poignants, mais, surtout, ce qui a agi et ce qui agira toujours sur leur imagination, c'est cette vision fortement réaliste et concrète, cette puissance incomparable de réalisation qui sont vraiment un phénomène unique dans l'histoire des littératures. Tout ce dont parle Dante, il le *voit;* il le voit non seulement avec les yeux de la pensée, mais comme avec les propres yeux de la tête. Et ce qu'il voit, il l'exprime avec un relief vigoureux, par une foule d'images colorées, vivantes et saisissantes. On n'a guère connu, de mémoire d'homme, d'imagination aussi active, aussi ardente, plus spontanément créatrice.

Il n'y a, certes, rien de plus éloigné des réalités au milieu desquelles nous vivons que le monde chimérique que Dante a inventé. Et quel monde fantastique et formidable! Cependant, nous suivons le Poète comme s'il nous conduisait dans des régions, à coup sûr étranges et prodigieuses, mais en quelque sorte sur une terre ferme et dans le domaine du vraisemblable.

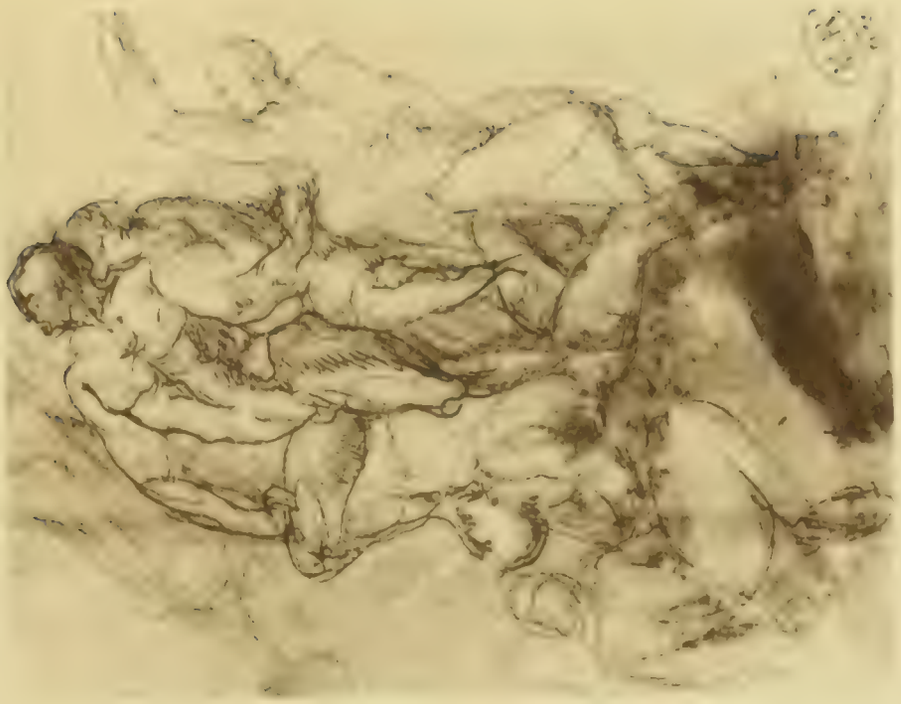
Dante, en effet, se débrouille sans embarras dans toute cette géographie sub-terrestre et supra-terrestre. Au beau milieu de ses paysages infernaux, par exemple, nous le voyons broncher sur les rochers, faire rouler les pierres

sous ses pas, glisser sur les fanges gluantes, se heurter à tout moment aux obstacles qui surgissent, ou se garer brusquement pour les éviter, recourir à l'aide de son divin guide dans les passages difficiles; il est toujours reconnaissable parmi les âmes, qui ne sont qu'apparences, par le poids de son corps qui déplace seul les objets et par son épaisseur qui fait ombre, Il n'y a pas jusqu'à l'atmosphère effroyable des cercles infernaux, aux souffles pestilentiels, « à la pluie maudite, froide, lourde, régulière, » qu'on ne croie sentir avec lui. Et partout, il nous mêle à ses hésitations, à ses terreurs, à ses défaillances, à ses indignations, à ses effusions de tendresse et de pitié, à tous ses mouvements d'être humain sensible, mobile et passionné.

Tous les tableaux que nous trace Dante sont si concrets, si précis, si logiquement détaillés, ils sont décrits avec une si impitoyable clarté, comme perçus en de miraculeux accès de somnambulisme, qu'ils donnent l'illusion de scènes vécues et réellement vues. On peut dire de lui que, comme peintre, — tel son compagnon de Padoue, son ami Giotto, qui nous a laissé ses traits — il apparaît, avec un génie plastique tout à fait exceptionnel, comme s'il était le voyant le plus véridique, tant il a en lui le sentiment de la vraisemblance.

Et avec cela, quel choix et quelle abondance d'images pittoresques, quelle richesse de comparaisons imprévues, piquantes et expressives! Vieux de six siècles, son vaste poème, qui ne nous touche plus ni par sa philosophie, ni par sa morale, ni, évidemment, par son caractère doctrinal et théologique ou ses exposés encyclopédiques, qui semblerait ne devoir nous intéresser qu'en tant que monument du passé, pour l'histoire des mœurs, des idées, des connaissances du monde physique, des agitations politiques du temps, malgré ses allégories qui restent le plus souvent d'incompréhensibles rébus, demeure aujourd'hui encore aussi attachant qu'un roman, grâce à la vertu fortement savoureuse de son art et à ce don qui domine tous les autres, le don de la *vie*. Il s'ensuit que ce poème, rempli d'événements contemporains, d'incidents contingents, d'impressions momentanées, d'intérêts, de partis pris, de souvenirs pieux et de ressentiments, en un mot, d'une actualité intense, au sens le plus étroit du terme, reste justement, par tout ce fonds d'humanité, éternel et toujours actuel.

Aussi, à toutes les époques, les artistes sont-ils venus puiser à cet immense réservoir de sujets et d'images. Depuis les contemporains de Dante, comme Giotto, ou leurs suivants, ils trouvèrent, tout tracés, les enseignements qu'ils étaient chargés de développer sur les parois des églises, à



M.R

l'artiste, était née d'une interprétation antérieure, méthodiquement suivie comme une véritable illustration de la *Divine Comédie*. C'était le résultat de toutes les divagations de Rodin à la lecture des épisodes puissamment suggestifs de l'immortel poème.

Mais, de plus, ultérieurement, lorsque la Porte fut achevée, et abandonnée pour des raisons que l'on connaîtra plus loin, le souvenir de Dante se perpétuera chez Rodin, car ce monument va devenir pour lui la source intarissable où le maître viendra désormais puiser toutes ses formes.

Ainsi donc, soit dans ces premiers dessins, soit durant les vingt années que dura l'élaboration de la *Porte de l'Enfer*, soit dans la suite de sa carrière, où il reste dominé par la hantise de ce monument et le souvenir des longs travaux qu'il lui a coûtés, Rodin n'aura cessé de paraphraser plus ou moins directement la pensée du Dante.

La *Porte de l'Enfer* avait été commandée à Rodin par l'Etat en 1880, dans des circonstances assez particulières. Trois ans plus tôt, en 1877, Rodin avait exposé au Salon une statue qui, on s'en souvient, avait soulevé des discussions passionnées. C'est la figure, aujourd'hui célèbre dans le monde entier, sous le titre de l'*Age d'Airain*. Rodin l'avait exécutée à Bruxelles, entre 1875 et 1877, au retour d'un voyage en Italie qui l'avait fortement impressionné et qui, d'ailleurs, a laissé sa trace sur toute son œuvre ultérieure. Il l'avait conçue comme une étude attentive, scrupuleuse et respectueuse de la nature. Or cette œuvre d'un inconnu, qui ne sortait ni de l'Académie de France à Rome, ni de l'Ecole des Beaux-Arts, où il n'avait pu être admis, qui n'avait guère exposé qu'une fois au Salon, un buste refusé d'abord en bronze, en 1864, *l'Homme au nez cassé*, puis repris en marbre, mais inaperçu, en 1875, cette œuvre troublante par son accent intense de vérité, par le frisson de vie qui semblait l'animer, détonnait dans sa sensibilité finement émue, sa rare distinction, sa fière élégance, au milieu de toute la production courante d'école. On cria à l'imposture, on accusa le sculpteur d'avoir présenté un moulage pris directement sur le modèle. Ce fut un véritable scandale, le premier que devait susciter le génie incompris de Rodin, mais non le dernier, hélas! car la même douloureuse comédie se produisit à l'occasion de chacune de ses grandes œuvres. Contre la cabale des envieux et des ignorants, quelques artistes plus avisés et plus généreux protestèrent auprès de l'Administration des Beaux-Arts. Celle-ci comprit son devoir et, du reste, se montra, avec constance, fidèle et tutélaire envers le grand statuaire. *L'Age d'Airain* fut acquis pour le Luxembourg — au prix de la fonte,

il est vrai — et placé dans le jardin. On n'avait pas encore l'audace de l'exposer dans le Musée. Mais le sous-secrétaire d'Etat, Edmond Turquet, offrait à Rodin une réparation pour le préjudice moral qui lui avait été causé et l'inscrivait pour une importante commande. Rodin en avait le choix. Il était alors sérieusement question dans le monde des arts de la création d'un musée, analogue à celui de South Kensington de Londres, ce musée des Arts Décoratifs, dont on avait assuré la fondation par une loterie de quatorze millions, qui est aujourd'hui fixé aux Tuileries, pavillon de Marsan, mais pour lequel on prévoyait alors l'emplacement de l'ancienne Cour des Comptes, occupé désormais par la gare d'Orléans. Rodin accepta avec reconnaissance et enthousiasme la proposition qui lui était faite et sollicita l'établissement de la Porte principale du futur musée.

Ce choix était motivé par le souvenir profond qui était demeuré en lui, depuis son premier voyage en Italie, de la deuxième porte de Ghiberti au Baptistère de Florence. Cet ensemble merveilleux, si pittoresque et si sculptural, à la fois, d'une dizaine de tableaux vivants et animés, racontant l'histoire de l'Ancien testament, et encadré de petits portraits piquants de contemporains et d'exquises figurines de prophètes ou de grandes héroïnes, avait vivement frappé l'imagination ardente du statuaire et offrait un modèle à suivre pour trouver une issue à tout le monde tumultueux d'images qui fermentait dans son cerveau.

Toutes ces images, ne les connaissons-nous pas? Ce sont celles qu'avait imprimées en lui la *Divine Comédie* de Dante.

Rodin se mit immédiatement à l'ouvrage. Au milieu de tous ses autres importants travaux, il subit l'obsession de la Porte durant vingt années. Il la modifia et la remodifia continuellement, et si elle est fixée aujourd'hui dans une forme qui reste définitive, c'est que, lassé un beau jour et revenu tardivement d'une erreur irréparable, Rodin s'arrêta subitement pour démolir même tous les groupes qui décoraient les panneaux. C'est ainsi, — on ne l'a pas oublié, — qu'il la fit figurer à son exposition de 1900 et que les visiteurs la virent, depuis, dans son atelier. Rodin, soudainement éclairé, écrivait dans une de ses notes : « La Porte est trop trouée ». Il y a, en effet, trop de trous et trop de saillies, des figures qui enjambent le tympan fixe ou les chambranles et les vantaux, enfin c'est une porte qui n'existe qu'à la condition de rester fermée : il serait impossible de l'ouvrir.

En 1910, j'avais réussi à réconcilier Rodin avec sa Porte. Il était entendu qu'il ne fallait plus la considérer comme une porte, qu'on l'installerait ainsi

qu'il a été fait depuis, au chœur du bâtiment — c'était alors la chapelle du séminaire St-Sulpice attribué au Musée du Luxembourg, — en manière d'iconostase. Toutes les pièces supprimées avaient été conservées et repérées. Le maître m'avait remis un projet de reconstitution complète : les montants devaient être exécutés en marbre, et les panneaux, ainsi que les trois figures supérieures, fondues en bronze, et peut-être dorées comme les portes de Ghiberti. Les praticiens étaient même désignés, c'étaient Victor Peter et Mathet, tous deux décédés aujourd'hui.

A l'origine, la *Porte de l'Enfer* différait essentiellement du monument que l'on connaît. Comme architecture, Rodin était sous l'impression de la tournée qu'il avait entreprise, à son départ de Bruxelles, en 1877, à travers les principales cathédrales de France, et cette préoccupation se remarque notamment dans les moulures, dont il avait fait une étude minutieuse en cours de route, mais dont avec sa mobilité habituelle, il ne parvint pas à trouver une formule définitive, et qui, par suite, dans le monument achevé, demeurent encore en suspens.

De plus, il avait, au début de son travail, une conception plus géométrique de l'ensemble. Il restait à peu près dans la donnée de Ghiberti, c'est-à-dire que les grands plans verticaux étaient divisés en panneaux symétriques, formant chacun tableau, les montants étant décorés, à la manière de la porte de Florence, par des figures répétées de damnés.

Les tableaux étaient formés par divers épisodes empruntés à la Cantique première, au voyage de Dante dans l'Enfer. C'est, du reste, cette partie du Poème qui a le plus attaché les artistes. Peut-être, hélas ! l'homme est-il plus en mesure d'imaginer ce qui appartient à la douleur que ce qui touche à la joie. Dans l'Enfer, en même temps, Dante se montre plus humain, plus réel, plus passionné. Ailleurs, bien que ses souvenirs terrestres le suivent au Purgatoire et jusque dans les régions sublimes du Paradis, il est plus mystique, plus préoccupé d'idées théologiques, tout spiritualisé dans un monde qui tient de l'abstrait. Quels étaient, à l'origine, ces épisodes ? Nous sommes mal renseignés. Il en reste quelques-uns qui sont nettement déterminés dans le monument tel qu'il est actuellement : le groupe de *Paolo et Francesca* ; *Ugolin* ; la *Fortune*, un bandeau sur les yeux et sa roue à la main ; mais le maître a pris de telles libertés avec son sujet comme avec le principe premier de son architecture, que le point de départ n'est plus reconnaissable. L'esquisse primitive, en relief, de la Porte permet de découvrir, dans le vague des indications,

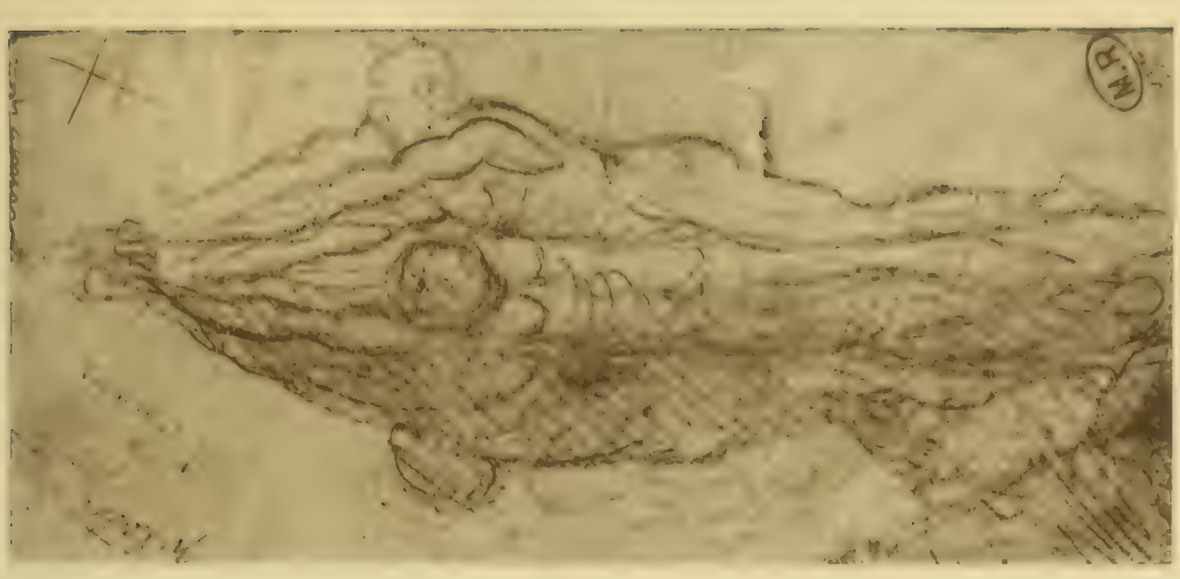
au milieu du panneau de gauche, le groupe qu'on appelle désormais le *Baiser*, que Rodin avait alors intitulé la *Foi*, et qui est la première forme de ce groupe d'un pathétique si émouvant et si tendre, symbole consacré de l'amour éternel, *Paolo Malatesta et Francesca de Rimini*, dont s'inspirèrent tant d'artistes et que Rodin ne s'est pas lassé de reprendre. Un autre groupe lui fait pendant : on croit deviner un enfant sur les genoux d'une femme, comme si Rodin eut voulu mettre en parallèle l'autre forme de l'amour, l'amour maternel.

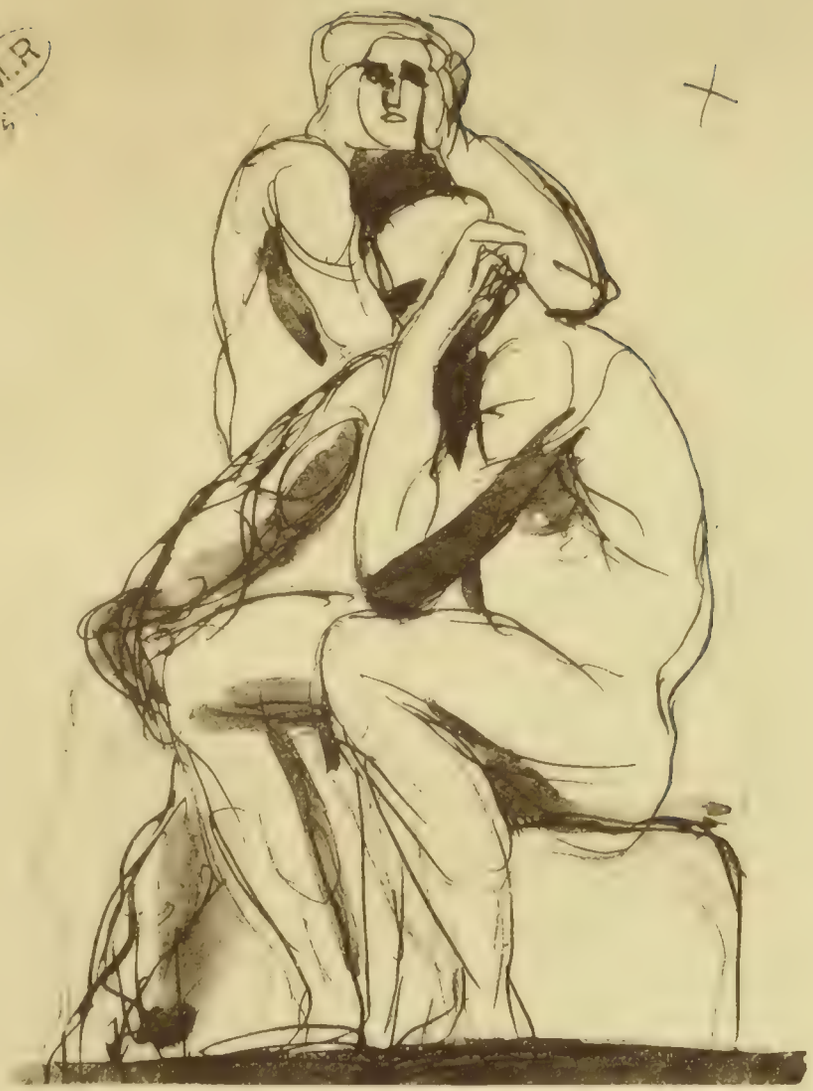
Rodin se dégage bientôt de tout ce qu'il y a de contingent et de déterminé dans le poème de Dante et, sauf les deux épisodes relatés plus haut, la figure de la Fortune et les Trois Ombres qui viennent parler à Dante, que Rodin a juchées au sommet de sa Porte et qui, suivant lui, devaient formuler le terrible avertissement inscrit à l'entrée du royaume infernal : « Laissez toute espérance, vous qui entrez », il n'est plus possible de distinguer dans son œuvre aucun autre personnage appartenant au cycle de l'Enfer. Rodin s'est ressaisi ; il est tout entier dans sa Porte comme Dante dans son poème. Ce qui le retiendra avec passion durant ce long espace de vingt années sur son ouvrage, c'est la joie de pouvoir répondre à ce double idéal : idéal plastique et idéal expressif, qu'il ne sépare jamais dans sa pensée, d'avoir pu réaliser ce peuple de 186 figures vivantes, qui s'agitent, se démènent, se tordent dans les convulsions de la terreur, de l'angoisse ou de la volupté, d'avoir pu concevoir ce tableau poignant et tragique du déchaînement des passions de l'humanité misérable que contemple, séparé de son guide, n'ayant plus rien de commun dans l'aspect extérieur avec Alighieri, son poète, sérieux et méditatif, semblable au philosophe de Lucrèce, ou simplement, comme on l'a nommé : le Penseur.

Ce qui, sans doute nous intéresse plus spécialement dans la circonstance qui a motivé ce livre, ce sont les dessins préliminaires qui ont présidé à la conception de la *Porte de l'Enfer*. Ils nous montrent Rodin en communication plus intime avec Dante. Ils sont, à vrai dire, une illustration proprement dite du Poème. Rodin, d'ailleurs, bien qu'il se soit plus particulièrement étendu sur l'Enfer, s'aventure ici à travers le Purgatoire et jusqu'au Paradis. Ces dessins ne sont pas datés et Rodin n'a pu me fixer sur ce point, car ils n'ont pas été tracés à la suite, mais de temps à autre, à des époques un peu différentes. On remarque, cependant, dans certains albums de jeunesse quelques croquis, déjà très influencés par Michel-Ange, où il s'essaye à un *Ugolin* qui, suivant sa

M.R

Dante
M.R





méthode, pourrait bien être appelé à devenir une Médée ; une petite note manuscrite fait foi de ces hésitations. Ces dessins, qui sont très nombreux et dont on ne peut guère évaluer la quantité, car il en a été depuis longtemps beaucoup donné ou vendu, ces dessins sont obtenus par différents procédés : tantôt ce sont de simples croquis au crayon, tantôt ils sont tracés à la plume d'un trait libre et hardi, le plus souvent lavés à l'encre et même gouachés avec de belles violences et de savoureuses audaces.

Les illustrateurs modernes de la *Divine Comédie* représentent toujours les augustes pèlerins sous les vêtements classiques qui les ont immortalisés : Virgile dans sa toge plissée, le front couronné de laurier, Dante drapé dans son vaste manteau, la tête encapuchonnée dans son chaperon à pointe. Rodin ne voit, ombres ou héros, que des figures nues ; il est, sur ce point de détail, plus près du poète qui, nulle part, ne fait allusion à leurs vêtements, et plus conforme à ce qu'on pourrait appeler la vraisemblance, car on ne conçoit guère des draperies flottant dans ces atmosphères embrasées, au bord de ces fleuves de feu ou de ces lacs de poix enflammée ; il conçoit ces figures nues en sculpteur et pour rester sur le mode héroïque.

Bien mieux, la physionomie de Dante est singulièrement interprétée. Rodin est loin du portrait historique et légendaire que nous ont laissé les contemporains : ce profil accentué, au nez busqué, au menton volontaire, à la bouche un peu amère. Son Dante et son Virgile sont traités comme des demi-dieux païens ou, si l'on veut, dans le même esprit avec lequel Michel-Ange, qui est le guide suprême de Rodin comme Virgile est celui de Dante, accuse la figure de la Divinité dans la fresque du *Jugement Dernier*. Dante est tantôt d'une beauté virile et athlétique, comme un jeune éphèbe grec, tantôt d'une grâce si efféminée, par exemple lorsqu'il se jette contre Virgile ou quand il est porté, évanoui, dans ses bras, que son corps ressemble alors plutôt à un corps de femme et que, en effet, un de ces dessins, détourné de sa signification primitive, a pu servir de point de départ pour la composition de Paolo et Francesca, qui est devenue la *Foi* ou le *Baiser*. Et cette physionomie, tout à fait transposée, de Dante, aboutit, comme on l'a vu, à la figure du *Penseur*.

Tous ces nus, d'ailleurs, sont conçus sous l'influence manifeste et avouée de Michel-Ange, qui est toujours présent à côté de Rodin. Il en est qui sont écrits de la même façon que certains dessins du grand florentin, comme de véritables écorchés, par l'indication des saillies particulières des muscles. Chez Dante, les personnages se répartissent en personnages héroïques ou histori-

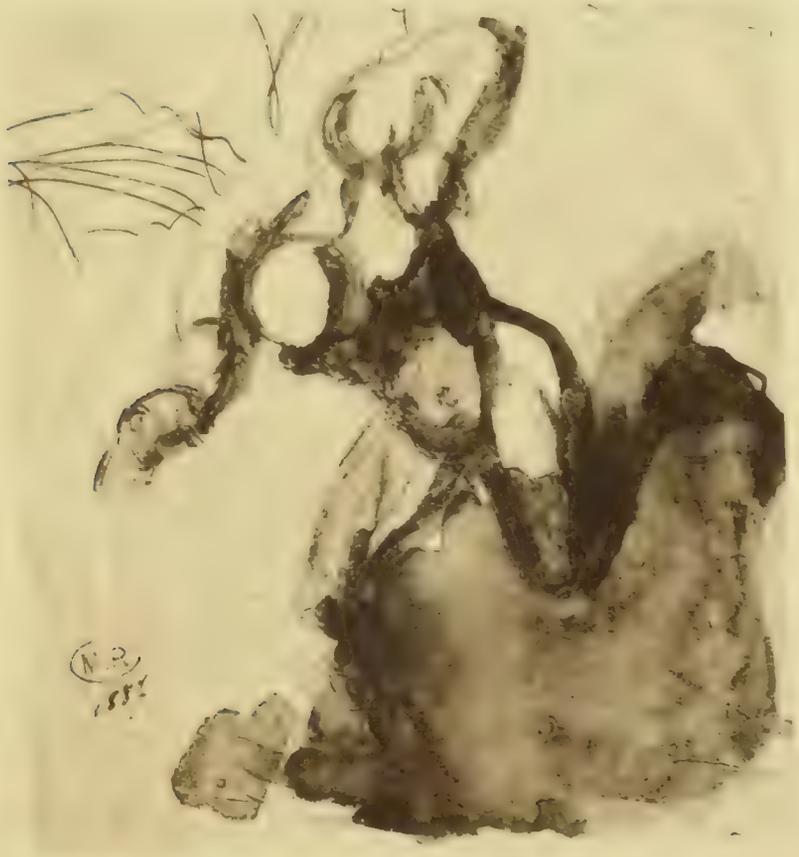
ques et en êtres empruntés à la Fable ou à la fantaisie dans un sens tout à fait apocalyptique. Rodin ne s'amuse pas, comme ses prédécesseurs, à chercher des combinaisons plus ou moins ingénieuses pour fabriquer des figurations de monstres. Toutes ses créations, même son Cerbère à trois faces ou son Minotaure, simplement orné de cornes, restent dans le type humain. Parmi les figurants chimériques de la grande tragédie infernale, ceux qui l'ont le plus sûrement intéressé, ce sont les Centaures. Il a rêvé tout un monde de Centaures — Chiron, Nessus, Pholus ou Cacus — et de Centauresses. (Ch. XII). On en retrouve sur les montants de sa porte de l'Enfer et, dans une version primitive, il y avait, au bas des panneaux, des bandeaux courants de bas-reliefs représentant des luttes de Centaures et de Centauresses. Il existe un beau petit marbre symbolique où une jeune Centauresse étire son buste féminin, comme si elle voulait dégager la partie spirituelle de son double corps de l'autre formée par la bête. Et il y a nombre de très beaux dessins sur ce sujet. Rodin s'y plaisait, en même temps, parce qu'il était passionné pour les formes du cheval. Jeune, il se rendait fréquemment au Marché-aux-Chevaux, boulevard S^{t}-Marcel, pour en dessiner, et il marqua toute sa vie, le regret de n'avoir pas eu à exécuter une statue équestre. La commande qu'on lui fit un jour, de l'Amérique du Sud, pour celle du général Lynch, n'eût pas de suite. Chose piquante! il y a dans ces dessins, un Dante et un Virgile montés sur un même cheval.

Parmi les épisodes qui l'ont le plus frappé, il faut noter, avec *Paolo et Francesca*, — sujet sur lequel il revient maintes fois et qu'il a traité sous toutes ses formes en sculpture — *Ugolin*, *Buoso* et la transformation en reptile, *Mahomet* qui s'ouvre les entrailles, *Bertrand de Born*, tenant au bout du bras sa tête comme une lanterne, et particulièrement celui du *comte Guidon*, (Guido de Montefeltro, dont l'âme était disputée par saint François et les noirs chérubins). Ce thème a si bien travaillé son esprit que Rodin en a cherché plusieurs croquis et qu'il semble bien en avoir conçu une composition, qui aurait eu pour pendant le jugement de Minos, alors qu'il considérait sa Porte comme un ensemble de tableaux.

Mais, ce à quoi il s'attache le plus volontiers, c'est à la pauvre foule des humains, ces Ombres, ces Damnés, impitoyablement livrés à tous les supplices. Ce sont eux, indistinctement, sans plus aucune précision qui, chassés, refoulés et balayés par les anges déchus, les démons, les furies et le fantôme sinistre de la Mort qui les accompagne, se débattent et plongent dans l'abîme du haut du tympan de la Porte jusque sur les panneaux et les

M.R

M.R



montants. Rodin semble leur prodiguer son intérêt et sa pitié. Mais ce qui est particulièrement remarquable, c'est qu'il peuple cette multitude de malheureux, de femmes et d'enfants. Tel que Dante, le voyageur de l'Enfer, qui évoque, tout le long du chemin, de si chastes et de si pures visions de femmes : Nella, Gentucca, la Pia, Sapia, Matelda, Piccarda, Cunizza, autour de Béatrice, Rodin, le Rodin des *Bourgeois de Calais* ou de *Saint-Jean Baptiste*, de l'*Ugolin* ou du *Penseur*, le sculpteur austère ou farouche, montre une tendresse particulière pour les faibles femmes et pour les petits. Il modèle leurs corps potelés d'un doigt léger, plein d'amour et de caresses. Et tous ces beaux nus de femmes luxurieuses ou angoissées sont d'une exquise volupté. De même que Dante, il possède, suivant l'expression de Victor Hugo, — un autre frère — « toute la lyre ».

C'est ainsi que, après environ six siècles, la pensée ardente du plus grand poète du Moyen âge, toujours vivante et toujours actuelle, parce qu'elle est essentiellement humaine, a pu féconder, après bien d'autres, le génie d'un maître qui restera comme une des expressions les plus hautes, une des personnifications les plus originales et les plus significatives de l'idéal de notre temps. Le nom de Dante, désormais, est inséparable de celui de Rodin.

LÉONCE BÉNÉDITE,

Conservateur du Musée Rodin.

DANTES ALIGER FLORENTINVS
Qui potuit patria magnum Florentia vātem
Pellene nempe illo digna Ravēna fuit.

L'inspiration dantesque chez Paul Dardé

D'avoir fait jaillir du songe, tant de figures violentes et dramatiques, d'avoir créé ce surgissement, sur le fond livide des régions infernales, de tant de formes pitoyables ou monstrueuses, d'avoir sculpté de traits si nets le tourbillon des ombres, Dante devait inspirer les statuaires. Son emprise n'a point faibli, et voici que Paul Dardé, le plus récemment révélé de nos grands sculpteurs en est tout imprégné. Paul Dardé, qui se dénomme le « tailleur de pierre », parce que sa méthode est d'extraire directement du bloc de matière dure sa statue ou son groupe, et que cela souligne sa filiation des vieux imagiers du granit qui, comme lui, prenaient la masse minérale aux mains du carrier. Avant de saisir le ciseau, Paul Dardé formule sa pensée par le dessin. Il a recours aussi, pour l'expression de ses idées, à la gravure, et dans ces différentes gammes d'interprétation, il se place souvent sous l'invocation de Dante et transcrit des épisodes de la *Divine Comédie*, de l'Enfer — la partie du poème la plus fertile en thèmes qui aient frappé les artistes de la plastique.

L'œuvre la plus remarquée de Paul Dardé, celle qui l'a fait célèbre, le *Faune*, n'est point littéralement d'origine dantesque, et le sculpteur en ferait plutôt hommage à Lamarck. Tout de même, cette méthode de chercher dans la vie réimaginée, dans les éléments connus, l'image à la fois irréelle et plastique, extraordinaire mais plausible, relève d'un procédé semblable à celui qui crée les figures des damnés. Dans ses impressions d'enfance, Dardé garde le souvenir des contes populaires répétés à la veillée, où apparaît le

« Drac », monstre sylvestre qui tient du faune, du lutin, du diable. Ces contes parlent aussi d'hommes *donnés au démon*, de sorciers. C'est le berger de la légende connaissant les simples et les fauves. Les âmes pieuses, qui sont aussi des âmes superstitieuses, sont imbues, dans ces pays cévenols, patrie de Dardé, d'un catholicisme terrifié mêlé d'ancien paganisme. La vieille divinité latine ou celte est devenue une figure diabolique et grimaçante. Comme les montagnards du Harz connaissaient le Venusberg, les Cévenols ont admis le Drac. « Jusqu'à quinze ou seize ans » dit Dardé, dans des notes curieuses, « ma vie a été surtout une existence épouvantée. Les origines de cette épouvante sont dans la religion d'abord, les diables, en particulier, et ensuite la croyance qu'il était encore bienséant de propager, à ce moment-là, la croyance aux esprits ». Des récits l'ont frappé, de la bouche de sa mère, sur un berger jadis employé dans la ferme même où se passa l'enfance de Dardé. Ce berger, nommé Artémon, exerçait des pouvoirs magiques. Il y avait aussi des rochers de fées que Dardé décrit ainsi : « Les roches de mon pays, les roches sculptées, hautes, fières, d'une couleur d'acier, patinées, bleues dans l'azur, sombres dans la nuit, sont dressées au faîte de falaises surplombant des éboulements cyclopéens... Elles ont une âme, ces roches; assemblées dans un cirque, ou accouplées, ou isolées ; leurs masques, leurs dos, leurs flancs, tout cela possède une vie intérieure, une vie qui tient du prodige, tant elle vous prend et vous écrase de son inertie ». Ce sombre pittoresque, où s'écoule l'enfance de l'artiste, ce décor à haute impression de solitude hantée par les bruits du vent dans les forêts proches, tout cela prédisposait Dardé à écouter la voix des poètes. Le hasard voulut qu'il lut Dante très jeune. Après les Evangiles, les Actes des Apôtres, la Bible, des livres sur Rome, ce fut la *Divine Comédie* que son éducateur, — un instituteur, — lui mit entre les mains et qu'il lut pendant longtemps « alors qu'il était si jeune et si impressionnable pour une pareille lecture ». Il aborda Dante d'un cerveau frais, non point comme un lycéen à qui il est donné de parcourir Dante, avec les illustrations de Doré (livre d'étrennes, jadis fréquent), ou bien qui l'enregistre comme notion littéraire, entre l'Iliade et l'Enéide, pour savoir sa place dans l'histoire de l'épopée. Paul Dardé est alors chevrier et commence à tailler des figures dans la pierre tendre. Il a très peu de livres. Les grands poèmes lui sont donnés à lire, comme à d'autres, on distribue Jules Verne, Dickens et tant de livres d'épisodisme historique ou d'aventure romanesque. La *Divine Comédie* prend pour lui intérêt de bible ou de roman. Tout l'y frappe. Ce qu'il sait des discussions de sa commune, des petites luttes électo-

rales, lui font comprendre la figure politique de Dante, ses exils, ce que furent les Guelfes et les Gibelins, de même que l'imagerie chrétienne qui lui est familière — imagerie gauchie et saint-Sulpiciée — le mettent sur la voie de comprendre les évocations des damnés. « Cette imagerie chrétienne » dit Dardé, « je la voulais vivante, alors qu'elle était plate » ; il cherchait à apercevoir un ciel « qui ne s'arrêtât plus à la crête des collines qui entouraient sa maison ». Il avait soif de fantastique, de merveilleux, autant que de vérité. C'est pourquoi il aima « ce grand Toscan, ce grand rêveur, ce grand politique, ce grand visionnaire, à cause de sa complexion humaine, parce qu'il était une encyclopédie vivante, poétique, philosophique ». « Ce n'est pas exclusivement son texte », dit encore Paul Dardé, « qui m'a empoigné, puisque je n'ai pas eu la joie de pouvoir le lire dans la langue originale. Mais si la description de son voyage infernal fut l'amorce qui m'attira à lui, ce fut surtout sa vie au milieu de son siècle qui, prodigieusement, m'intéressa ».

Par contraste avec ce qu'il sait du cours des choses, par jeu de son imagination éprise de grandiose, de mouvement, de pensée, Paul Dardé se passionne pour la vie de Dante et s'en fait une image parmi la vie médiévale « vie où les facultés les plus diverses, comme les plus élevées, trouvaient leur moyen d'expression, malgré les tares individuelles, tant d'orgueil, de vanité, cet esprit d'alors, l'âme chevaleresque... Nom d'un génie qui me fait croire que si l'art, la poésie n'avaient pas tempéré l'énorme besoin d'activité des hommes de cette époque, il n'en resterait plus qu'un souvenir barbare : Histoire, où se seraient disputés à l'envie tant d'instincts féroces chez des individus doués d'une vitalité exceptionnelle ».

« Qu'on enlève à l'Italie François d'Assise, Giotto, Donatello, Cimabué, Dante, etc... tous les hommes de leur trempe, que serait-il resté pour arrêter, adoucir la rage de tous ces républicains noirs ou blancs, de tous ces podestats, communiers, bandits, condottiere et papes d'alors ?

Quels forcenés eussent été mis au monde ! »

La *Divine Comédie* a été pour Dardé un éveil. Il y a trouvé le sens de l'art ennoblissant la race, illuminant la barbarie médiévale, comme il a paré les discordes grecques. L'art plastique peut très bien vivre et réaliser des sommes inconnues de beauté, à des époques troublées. En même temps que l'artiste, le poète peut vivre. Dans des périodes malheureuses, s'il ne s'impose pas un grand nom de poète, la poésie populaire sait, usant de la misère et de l'infortune comme tremplin, prendre un essor vers l'idéal. L'exemple de Dante, l'utilisation faite par lui des légendes locales, la trans-

cription en images saisissantes des luttes de son époque ont frappé vivement l'imagination de Paul Dardé cherchant sa route vers l'art, et Dante se trouva, avec Beethoven et Tolstoï, au nombre de ses maîtres, bien plus que Phidias, Puget ou Rude, car si Dardé est un magnifique plasticien, un beau trouveur de formes nouvelles, un réalisateur de structures vraies, c'est surtout par l'imagination qu'il découvre les figures successives de sa création artistique.

*
* *

La *Divine Comédie* lui a fourni des projets et des œuvres achevées. Les œuvres achevées existent dans la pierre. Les projets vivent, d'une vie complète, dans des eaux-fortes ou de grands dessins, blanc et noir, ou rehaussés de quelques teintes.

La figure de Méduse, en ses nœuds de serpents, est au Musée du Luxembourg. Elle offre une effrayante impression de perpétuelle agonie. La beauté de ses lignes s'accentue des nœuds horribles qui s'emmêlent à son cou et rampent sur sa joue. Un Ugolin enfonce ses dents dans un morceau de chair ; seuls, le masque de l'affamé et son lambeau de proie sont tracés ; les yeux se révulsent dans la face blême, hantée de folie. Un autre Ugolin, dans un assaut de tout son corps frénétique, jette contre un rocher l'archevêque dont il ronge le crâne. C'est une belle étude de musculature exaspérée. Le dévoré, poussé contre la paroi, serré au thorax, collé au rocher par les épaules puissantes, s'arcboute en vain pour rompre la terrible étreinte. Ugolin l'écrase d'une poussée formidable et victorieuse. La mêlée des deux nus est d'une belle ligne.

Voici des harpyes. Leur corps est de vieux hommes presque obèses ; les épaules s'achèvent en ailes flasquement tombantes ; leurs masques ravinés traduisent une hébétude épouvantée ; leur type est puissamment trivial, marqué de terreur et de résignation.

Ensaché de pierre, englué de remords, cul-de-jatte éternel, un damné souffre à l'infini. Un autre, les bras engangués dans la pierre, tend le cou de toute sa force, en une immobilité machinale, comme pour chercher désespérément du fond de la nuit éternelle, un point lumineux, une blafarde lueur d'espérance, comme pour épier une lassitude de l'ombre épaisse et dominatrice. Une œgypane se tord, sous une perpétuelle lancination de ses flancs et s'écrase le front contre le roc. Mais voici, tout éclairés de leur amour dans le tourbillon des ombres, enlacés, radieux et douloureux Paolo et Francesca.

Le tourbillon tombe à pic dans le gouffre ; l'étincelle blanche de leur présence va s'y écraser et s'y éteindre. L'impression d'une chute sans fin et rectiligne dans les profondeurs, émane de ce dessin. Voici, tels qu'il apparaissent à l'imagination de l'artiste, en une belle eau-forte, les amants de Rimini. Paolo est un beau page, coiffé de velours à plume blanche ; il conquiert des lèvres et des yeux Francesca, dont son baiser effleure la joue. Francesca, toute cambrée contre lui, regarde rêveusement devant elle l'image de sa belle vie intérieure, de la plénitude de sa passion.

Mais un vaste dessin, de dimensions colossales, en plusieurs feuillets, suscite dans une bacchanale effarante toute la vie de l'enfer, démons et damnés, corps magnifiques et déformations monstrueuses, en formidable élan.

Paul Dardé, célèbre depuis l'an dernier, n'a encore fourni que le plus bref de sa carrière : les années d'apprentissage et de preuve de maîtrise. Une *Jeanne d'Arc*, son *Faune*, un *Monument aux Morts* ornent les places publiques et les Musées. Ses dessins de blessés de guerre, ses eaux-fortes sur la légende évangélique, les dessins rehaussés où il montre Beethoven sourd, acharné à son piano ou Tolstoï partant, à l'appel de sa pensée, sur la route de la mort, des stryges, des douloureuses, toute une série de belles images peuplent son atelier : on a pu voir ce bel ensemble au Salon des Jeunes, de l'an dernier. C'est un artiste de haute valeur. Il se développera. Il a le sens de l'épique et du colossal. Il a la force et le relief. La raison principale de son grand succès de sculpture, c'est la part prépondérante qu'il apporte dans son art à l'imagination. D'autres, avec le plus grand talent, donnent des « morceaux », tâchent de reproduire fidèlement la nature, dans une gamme d'émotion, de tendresse et d'élégance. Lui, il créé des images, il transcrit une mentalité. Il sait être dramatique ; il manie le lyrisme. C'est un évocateur. S'il a cette puissance, s'il a développé cette faculté qui était en lui, il le doit à la leçon, qu'il a su écouter, des grands poètes, et de son poète, entre tous aimés, Dante.

GUSTAVE KAHN.

Dante et les troubadours

(1) J'ai utilisé les travaux suivants, qui sont ici énumérés dans leur ordre chronologique.

C. A. F. Mahn, *Ueber einige von Dante.... erwæhnte provenzalische Dichter* dans *Jahrbuch der deutschen Dantegesellschaft*, I, 1867, pp. 109-75 (très superficiel). — K. Bartsch, *Die von Dante benutzen provenzalischen Quellen*, ibid. II, 1869, pp. 377-84. — C. de Lollis, *Il Sordello dantesco*, dans *Vita e poesie di Sordello di Goito*. Halle, 1896 (Romanische Bibliothek, XI, p. 70-116).

M. Scherillo, *Dante e Bertran dal Bornio*, dans « Nuova Antologia », t, LXXI, 1897, pp. 82-97. — N. Zingarelli, *La personalità storica di Folchetto di Marsiglia nella Commedia di Dante*, Napoli, 1897, dans « Atti dell' Academia di Archeologia, Lettere e Belle Arti », tome XI : 2e éd., Bologne 1899. — C. de Lollis, *Quel di Limosi*, dans « Studi vari di filologia » (dedicati a E. Monaci), Roma 1901. — H.-J. Chaytor, *The troubadours of Dante*, Oxford, 1902. — N. Zingarelli, *Bertrand de Born e la sua bolgia* dans « Rivista d'Italia », novembre 1908, pp. 689-714. — W.-P. Ker, *Dante, Guido Guinicelli and Arnaut Daniel*, dans « The Modern Language Review », IV; 1909, pp. 145-152. — C.-H. Grandgent, *The Choice of a Theme* dans « Thirty Seventhy Annual Report of the Dante-Society », Boston, 1920 ; pp. 4-26. — J.-L. Perrier, *Bertrand de Born patriot and is Place in Dante's Inferno* dans « The romanic Review », XI, 3 (juillet-septembre 1920), pp. 223-238. (Dans ce premier article, seul publié, l'auteur n'aborde pas le sujet qui nous intéresse).

(2) Robert de Labusquette, *Autour de Dante. Les Béatrices*, Paris, 1920, p. 234.

(3) *The troubadours of Dante*, p. 28.

(4) *Die gœttliche Komœdie, Entwicklungsgeschichte und Erklærung*, t. II, 1re partie, Heidelberg, 1908, pp. 634 à 685.

(5) *Op. cit.*, p. 666.

(6) *Ibid.*, 1899, p. 685.

(7) *Jahrbuch der deutschen Dantegesellchaft*, II, p. 378.

(8) J'ai emprunté les expressions entre guillemets à M. de Labusquette, qui, au reste, ne fait pas ces distinctions nécessaires et va jusqu'à écrire (p. 103) : « la dame-perfection est à peu près la dame-ange du *stil nuovo* ».

(9) Deux pièces de l'école sicilienne (mises dans la bouche d'une femme) dans *Antiche rime volgari*, I. 444-2 ; sur le *pianto* de Cecco, voy. A. Gaspary, *La scuola poetica siciliana*, p. 115 ; les pièces de Cino sur la mort de Béatrice et de Henri VIII sont bien connues.

(10) Les trois pièces relatives aux troubles de Pise sont datées par Gaspary (*op. cit.* pp. 29-31) de 1285 ; celles de Guittone et de Davanzati sur les calamités dont souffre Florence paraissent peu postérieures à 1260 (v. D'Ancona, *La poesia politica nei secoli*, XIII-XIV, dans « Nuova Antologia », t. IV (1867), pp. 19 ss.

(11) Voy. l'édit. Zaccagnini-Parducci, *Rimatori siculo-toscani del Dugento*, serie prima (« Scrittori d'Italia », n° 72), 1915, pp. 67-78.

(12) *Vita nuova*, § VI.

(13) Sur les pièces provençales qui avaient pu servir de modèles à Dante, voy. notamment E. Casini, *La Vita nuova*, etc., p. 27, note. Casini a tort, au reste, de citer parmi ces pièces le *carros* de Rambaut de Vaquairas; l'énumération qu'y fait le troubadour des rivales malheureuses de « na Beatritz » n'ayant aucunement — bien loin de là — le panégyrique pour objet.

(14) Sur la forme primitive du virelai français, qui se dégagea plus anciennement qu'on ne l'admettait jusqu'à présent, voy. le récent article de M. E. Hœpffner, *Virelais et ballades dans le chansonnier d'Oxford* (*Douce 308*) dans « Archivum romanicum », IV, 1 (janvier, mars 1920).

(15) Sur la structure des chansons de Dante, voy. un article trop rarement utilisé de Bartsch : *Dante's Poetik*, dans *Jahrb. der d. Danteges.*, III (1871), p. 303-67.

(16) D'après la *Concordanza delle opere in prosa e del Canzoniere* de Sheldon et White (Oxford, 1905), il n'y a dans les chansons qu'un seul exemple de *pregio*, aucun de *gioi*; *valore* est moins rare, mais désigne souvent tout autre chose que la perfection de la dame. Perticari, voulant montrer comment la langue des *Rime* se rapproche de celle des troubadours (dans Monti, *Proposta*, II, 2e partie, p. 198) a été obligé de choisir une ballade (*Fresca rosa novella*) dont l'attribution à Dante n'est plus, aujourd'hui, défendue par personne (voy. Fraticelli, *Il canzoniere di D. A.*, p. 223).

(17) Chanson *Le dolce rime*, st. I.

(18) Purg. XXVI, 99.

(19) *De vulg. Eloq.*, II, 6.

(20) *La Scuola poetica*, p. 34-114.

(21) *Quel di Lemosi*, p. 19 et 21.

(22) Il s'agit de la st. VI de la chanson *Doglia mi reca* et du sirventés *Honratz es hom per despendre*, que M. Kolsen (*Archiv.* de Herrig, CXXIX, 467, et CXXX, 388) refuse avec toute raison à Borneil. Cette pièce, plus que médiocre, n'a eu aucun succès (elle n'est conservée que dans un ms. ancien, *e* étant une copie moderne) et il est très peu probable que Dante l'ait connue.

(23) Voici les textes, que le lecteur sera peut-être curieux d'avoir sous les yeux :

E pos Amors mi vol honrar
Tan qu'el cor vos mi fait portar,
Per merce'us prec que'l gardetz de l'ardor,
Qu'ieu ai paor
De vos mout major que de me,
E pos mos cor, dona, vos a dinz se,
Si mals li'n ve,
Pos dinz etz, sufrir lo'us cove;
Empero faitz del cors so que'us er bo
El cor gardatz si quom vostra maiso.

(*En chantan*, c. II; éd. S. Stronski, p. 281).

Piacciavi, donna mia, non venir meno
A questo punto al cor, che tanto v'ama,
Poi sol da voi lo suo soccorso attende...

E certo la sua doglia più m'incende,
Quand'io mi penso, donna mia, che vui
Per man d'Amor là entro pinta sete :
Cosi e voi dovete
Vie maggiormente aver cura di lui.

(*La dispietata mente*, st. II, édit. Fraticelli, p. 80)

(24) *Lo douz chanz d'un auzel*, dans Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, n° 63.

(25) *Tre donne intorno al cor*, édit. Fraticelli, p. 205. Le passage de Carducci est rappelé par M. Zingarelli, *Il Canzoniere di Dante* dans *Lectura Dantis. Le opere minori di D. A.*, Florence, 1906, p. 154.

(26) *Quel di Lemoisi*, p. 24.

(27) *Los aplechs ab qu'eu solh*, dans Kolsen, *Saemtliche Lieder des Trobadors Giraut de Borneil*, Halle, 1910, n° 47. Le rapprochement avec *Convito*, IV, 11 a été fait d'abord par M. Torraca (voy. Chaytor dans « The modern Language Review », 1906, p. 222).

(28) Voy. mon article *La « sestina doppia» de Dante et les origines de la sextine*, dans « Romania », XLII (1913), p. 481-9.

(29) *Quan chai la fulha*, éd. Lavaud, n° III (« Annales du Midi », XXII, 1910, p. 32).

(30) Voy. sur cette pièce, les pages brillantes de M. Zingarelli, *Il Canzoniere*, p. 143 et en outre un article original et fin de M. F. Neri (*Bulletin italien*, 1914, p. 93) où l'auteur ramène, lui aussi, à une juste mesure, l'influence des troubadours sur Dante.

(31) *Les Béatrices*, p. 736.

(32) *Die gœttliche Komœdie*, p. 664.

(33) M'en sap far meizina coigna, Baisan tenen... Bem vai d'amour qu'elam bais'e m'acola (*Ans quel cim reston*, v, 32-3 et 40 ; éd. Lavaud, n° XVI ; « Annales du Midi » ; XXII, 446).

(34) « The modern Language Review », IV, 147.

(35) *De Vulg. Elog.*, I, 10 et 15.

(36) Paget Toynbee, *Concise Dictionary of proper Names... in the Works of Dante*, 1914, p. 257.

(37) *A penas sai* (édit. Kolsen, n° 4), v. 12-4.

(38) *Sim sentis fizels amics* (édit. Kolsen, n° 27), v. 51-4.

(39) Ed. Kolsen, n° 73.

(40) Ed. Chaytor, *The Troubadours of Dante*, p. 62.

(41) Ed. Chaytor, p. 56 et Stronski, n° 2.

(42) Ed. Chaytor, p. 68.

(43) Voy. le texte des deux biographies dans Chabaneau, *Les Biographies des Troubadours* (Histoire de Languedoc, t. X), pp. 16-7 ou dans l'édit. A. Thomas (Toulouse, 1888), p. LI.

(44) E chi non ha ancora nel cuore Alessandro per i suoi reali beneficii? Chi non ha ancora... Beltramo del Bornio... » (*Conv.*, IV, XI). Dans la pièce même que cite Dante (*De vulg. Eloq.* II, 2), Bertran fait, il est vrai, l'éloge de la libéralité et pousse très nettement Richard Cœur-de-Lion à pratiquer, à son propre égard, cette vertu, mais sans que rien indique qu'il y aspire lui-même.

(45) *La personalità storica*, etc. Qu'on me permette de renvoyer à ce que j'ai écrit jadis sur ce sujet (« Annales du Midi », XI, 218).

(46) *Purgat.*, XX, 68; *Parad.*, VIII, 72.

(47) Dante ne pouvait être renseigné là-dessus par les poésies de Sordel, au moins celles qui se sont conservées; mais il aurait pu l'être par la tradition orale, Sordel étant mort quelques années seulement après sa naissance et ayant passé ses dernières années en Italie (on sait qu'en septembre 1266 il éait retenu en prison à Novare). Le fait que Dante avait recueilli sur Sordel des traditions orales me paraît démontré par le curieux passage du *De Vulg. Eloq.* (I, 15) dont on n'a pas encore donné une suffisante explication. Après avoir loué les Bolonais d'ajouter *(adsciscere)* à leur propre vulgaire quelque chose de celui de leurs voisins, Dante insère cette parenthèse (où quelques mots sont peut-être altérés) : « Ainsi conjecturons-nous *(conjicimus)* avoir fait quelques-uns à l'égard de leurs voisins, comme Sordel l'a montré à propos de Mantoue, sa patrie, voisine de Crémone, Brescia et Vérone : cet homme si éloquent abandonna son vulgaire paternel, non seulement dans ses vers, mais de quelque façon que ce soit *(quomodocumque)* en parlant ». De ce texte, il résulte, du moins, que Dante avait rencontré des gens qui, ayant fréquenté Sordel, s'étaient imaginé que sa langue représentait un compromis entre le dialecte de Mantoue et celui des trois villes nommées ci dessus. Sordel, après trente-cinq ans d'absence, avait-il oublié son parler natal au point de produire, en essayant de l'employer, cette impression sur des oreilles italiennes? ou s'était-il exprimé en provençal et ses auditeurs auraient-ils pris ce langage pour le compromis en question? Ce qui est plus singulier, c'est que Dante lui-même ait cru reconnaître cet idiome hybride dans les poésies de Sordel. Convaincu qu'elles ne pouvaient être rédigées que dans un dialecte italien, a-t-il inconsciemment fermé les yeux sur les divergences pour ne voir que les ressemblances? Il me paraît néanmoins évident qu'il n'aurait pas fait cette confusion s'il avait lu avec soin, sous une forme correcte, un nombre, même peu élevé, de poésies de Sordel. Perticari *(Dell amor patrio di Dante*, dans Monti, *Proposta*, etc. II, 2e partie, page 188) se tire de la difficulté en supposant que Dante fait allusion à des poésies perdues rédigées en italien, c'est-à-dire, évidemment, en ce « vulgaire illustre » dont il se faisait une si singulière idée. Cette hypothèse a été récemment reprise par M. G. Bertoni, qui, sans avoir connu, semble-t-il, son devancier, propose d'attribuer à Sordel le sirventés *lombardesco* qui nous a été conservé sans nom d'auteur dans le manuscrit Campori ; il rappelle à ce propos les diverses explications proposées (*Giornale storico*, XXXVIII, 298 ss).

(48) De Lollis, *Vita e poesie di Sordello*, p. 99.

(49) *I trovatori d'Italia*, Modène 1915, pp. 27-34.

Saint François d'Assise et Dante

Simples notes à propos des sources qui ont inspiré l'allégorie des noces mystiques du Saint avec la Pauvreté

(1) C'est Hubertin de Casal [1259-1338 (?)], le célèbre auteur de l'*Arbor Vitæ Crucifixæ Jesu* (écrit en 1305) qui est visé ici. A l'époque de Dante, il était considéré comme le porte étendard de ceux qui rendaient la règle plus étroite et en exagéraient la sévérité. V. sur lui *Speculum Perfectionis S. Francisci Assisiensis Legenda Antiquissima,* auctore fratre Leone ; nunc primum edidit Paul Sabatier (Paris, in-8° 1898), p, CCXL-CCXLII et passim.

(2) Il s'agit du cardinal Mathieu d'Acquasparta : il symbolise ici le parti de la large ou commune observance, qui éludait la règle.

(3) Paradis XII, 124-126.

(4) Il semble croire, par exemple, qu'Egide ait été le second et Sylvestre le troisième compagnon du saint.

(5) 2 Cel. 3, 140 (II, 164); Bon. 213 (XIV, 6).

(6) Paradis XI, 43-75.

(7) Il est possible, à la rigueur, que l'idée de donner à la cité d'Assise un nom nouveau lui ait été suggérée par un passage du prologue de la vie du saint : « Alterius Apostoli et Evangelistæ Johannis vaticinatione veridica sub similitudine Angeli ascendentis ab ortu solis signumque Dei vivi habentis astruitur non immerito designatus. Sub apertione namque *sexti sigilli vidi*, Johannes in Apocalypsi, *alterum Angelum ascendentem ab ortu solis, habentem signum Dei vivi* » [Apoc. 7, 2].

(8) Bonaventure en a dit pourtant assez pour laisser voir qu'il l'a connue; pas assez pour la faire connaître à ceux qui l'ignorent : *Modo matrem, modo sponsam, modo dominam nominare solebat* [Paupertatem]. Bon. 93 (VII, 6). Pour ce qu'on rencontre dans Celano touchant l'union de saint François avec la Pauvreté, voir ci-après, p. 232, n. 18.

(9) Præcipit generale Capitulum per obedientiam quod omnes legendæ de beato Francisco olim factæ deleantur, et ubi inveniri poterunt, ipsas fratres studeant amovere, cum illa legenda, quæ facta est per generalem, sit compilata prout ipse habuit ab ore illorum qui cum beato Francisco quasi semper fuerunt et cuncta certitudinaliter sciverint et probata ibi sint posita diligenter. V. « Collection d'Etudes et de Documents sur l'Histoire Religieuse et Littéraire du Moyen-Age », T. I, p. 135 n. (in-8°, Paris 1898). Pour l'approbation de 1 Celano, V. ibid. p. XCVIII, s.

(9 *bis*) Fioretti, 13, éd. Passerini, Florence 1919, p. 37. Voici le texte des « Actus S. Francisci et Sociorum ejus », éd. Sabatier, Paris, in-8°, 1902, p. 48-49 : « Et addidit sanctus Franciscus dicens : Carissime et dilectissime frater mi, thesaurus beatificæ paupertatis est tam dignissimus et tam

divinus quod nos digni non sumus illum in vasis nostris tam vilissimis possidere, quum paupertas sit illa virtus caelestis per quam terrena et transitoria cuncta calcantur, per quam omnes obices tolluntur e medio ut libere Domino Deo Æterno mens humana jungatur. Haec est adhuc quæ animam in terris p sitam facit in cælis cum angelis conversari. Hæc est quæ Christum in cruce associat, cum Christo in tumulo absconditur et cum Christo resurgit et ascendit in cælum, quia dotem agilitatis super cælum volandi animabus ipsam amantibus etiam in hac vita concedit, quum ipsa una humilitatis et caritatis arma custodiat. »

(10) Le S Commercium a été imprimé d'abord par les soins de M. Edoardo Alvisi, sous le titre : *Nota al Canto XI del Paradiso.* Citta di Castello, in-12 de 58 pages, 1894. (C est le nº 12 de la Collezione di Opuscoli Danteschi inediti o rari. Diretta da G. L. Passerini). Cette édition très médiocre serait basée sur trois manuscrits qui ne sont même pas indiqués. Trompé par un passage de la Chronique des vingt-quatre généraux, M. Alvisi, en attribue la composition à Jean de Parme, En 1900, le R. P. Edouard d'Alençon, Archiviste général des frères Mineurs Capucins, en a donné une fort bonne édition, précédée d'une discussion critique très intéressante sur l'auteur et la date de l'œuvre. Il y a établi qu'elle date de 1227 et qu'elle a été faite par Jean Parenti (Rome, in-4º de XVIII et 52 pages.

J espère en publier prochainement une édition critique basée sur un nouveau manuscrit, et destinée surtout à montrer le grand nombre de renseignements historiques que cette œuvre fournit clairement, quoiqu'elle les présente sous le voile de l'allégorie.

(11) Pour Hubertin de Casal et son *Arbor Vitæ,* V. plus haut, p. 231, note 1.

(12) On en trouvera le texte dans le tome I de la « Collection d'Etudes et de Documents » cité plus haut (V. ci-dessus, p. 231 note 9) p. 309-313. Voir Ib., Index alphabétique : Testament.

(13) V. tout le chapitre 2 Cel. 3,93 (II, 116).

(14) On l'appelle, en général, frère Elie de Cortone, mais à tort, comme l'a fort bien montré son dernier biographe, le Dr Lempp, dans sa belle étude : *Frère Elie de Cortone,* (in-8º, Paris, 1901), p. 36 s.

(15) V. la lettre de saint François à fr. Elie, dans Lempp : *Frère Elie de Cortone,* (Paris, 1901, in-8º de 220 p.). Page 161 ss.

(16) Pour le titre complet, V. plus haut p. 231, n. 1.

(17) V. Lempp. l. c. p. 7.

(18) Dans la légende des Trois Compagnons, c'est lui-même qu'il symbolise sous les traits de la Pauvreté, la pauvre femme vivant au désert (le monde) sans que personne songe à la rechercher en mariage. Un roi très puissant (Jésus) l'épouse. Elle met au monde de beaux enfants qu'elle envoie à sa cour. Le roi les reconnaît et leur fait bon accueil. C'est ainsi, concluait le saint, parlant à Innocent III, que le pape, représentant de Jésus sur la terre, doit faire bon accueil aux frères que je lui amène. Dans leur pauvreté, il doit reconnaître le trait essentiel de la ressemblance avec le Christ; cela suffit à légitimer leur naissance et à authentiquer leur mission, 3 Soc. 50-51 (XII, 27-27). Cf. 2 Cel. I, II.

(19) Ce nom fut abandonné bientôt, probablement afin d'éviter toute confusion fâcheuse avec quelques sectes hérétiqnes : *Pauperes de Lugduno,* etc. Sainte Claire et ses compagnes pour lesquelles la même confusion n'était pas à redouter, continuèrent à s'appeler indifféremment *Pauperes sorores* et *Pauperes dominæ.* Dans le même ordre d'idées, François désignait le Christ sous le nom de *Filius pauperis dominæ.*

(20) Ceci est dit en égard à la documentation actuelle, car il est bien possible qu'on découvre encore des écrits oubliés du saint. Ce n'est que tout à la fin du XIX^e^ siècle qu'on a songé à s'aviser de l'importance extrême de ses œuvres pour sa biographie.

(21) V. *Speculum Perfectionis*, chap. 100. Collection t. I, p. 197 s.

(22) Il y a là des infiltrations joachimites que je ne puis songer à relever.

(23) Dans les biographies non officielles du saint, ses compagnons occupent, en général, une grande place, tandis que dans les légendes officielles, il se détache à peu près seul. Il faut bien le constater, la vérité historique est du côté de Jean Parenti et des biographes non officiels.

Réalisme et fantasmagorie dans la vision de Dante

(1) Il devrait être superflu de faire remarquer qu'il ne s'agit ici, à aucun degré, de critiquer l'art de Dante, pour prendre en défaut ce prodigieux créateur et le dénigrer! C'est avec chagrin que, à propos d'un précédent essai (*Io dico seguitando...* dans les *Etudes Italiennes*, t. 1), j'ai constaté que des amis et des collègues italiens avaient pu s'y méprendre. Je lis dans le *Giornale storico della letterat. ital.* t. LXXV (1920), p. 280, qu'il est regrettable que j'aie relevé l'imprécision d'un vers célèbre (*Inf.* v. 34) « aussitôt *après avoir été obligé de reconnaître* (!) que les immortels tercets où est décrite *la bufera infernal che mai non resta* sont un des sommets de la poésie dantesque. » Ce qui est beaucoup plus regrettable, c'est que je me sois fait si mal comprendre : j'avais cru, dans la phrase incriminée, et dans plusieurs autres, affirmer que l'analyse même minutieuse de certaines expressions dantesques n'entamait en rien l'admiration profonde que m'inspire la poésie de Dante. Je ne me pique pas de la sentir comme un Italien; mais je crois la sentir tout de même. En présence de certaines imprécisions ou obscurités, — j'ai peut être été trop hardi en parlant d'incohérences, — on a le choix entre deux partis, ou bien s'écrier : « C'est une beauté de plus! c'est l'expression artistique adéquate de l'imagination dantesque », ou bien chercher à y discerner la trace de l'effort prolongé et du labeur obstiné grâce auxquels Dante a atteint la plénitude de son art. Si la critique esthétique aboutit à une pure critique admirative, elle nous ramène à un grand siècle en arrière. Fidèle aux enseignements des savants italiens dont je m'honore d'avoir été le disciple, par leurs leçons et par leurs livres, je m'en tiens à la critique qui cherche à pénétrer soit le sens précis d'une expression, soit la formation et l'évolution d'un grand poète, soit la genèse d'un immortel chef-d'œuvre.

(2) On pourrait signaler aussi celle de la « consistance des ombres », sur laquelle je ne m'arrêterai pas.

(3) Voir *Etudes Italiennes*, tome 1 (1919), p. 79-80.

(4) Dans les *Tavole sinottiche della Divina Commedia* di L. Polacco, con sei tavole topografiche disegnate da G. Agnelli; Milan, Hœpli, 1901.

G. Agnelli représente le puits qui s'ouvre au centre du 8e cercle comme un fourreau beaucoup plus étroit que dans notre figure 3.

(5) Voir, par exemple, la planche 60, correspondant au chant XXIX.

(6) Trois fois la hauteur moyenne du corps humain, X, 22-24.

(7) Giov. Agnelli, Giorgio Piranesi tiennent pour cette forme; voir *Bulletin italien*, t. II (1902), p. 89 et *Giornale dantesco*, t. XIII, p. 118.

Le gibelinisme de Dante; la doctrine de la Monarchie universelle

(1) Cf. la sentence lancée contre lui le 6 novembre 1315 (Kraus, *Dante, sein Leben und sein Werk*, p. 89 ; Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, III, p. 592).

(2) *Parad.* XVII, 69 :

> Fará la pruova si ch'a te fia bello.
> Averti fatta parte per te stesso.

(3) Hauvette, *Dante*, p. 155-6.

(4) *Parad.* VI, 33 :

> E chi 'l s'appropria (il sacrosanto segno) e chi a lui s'oppone.

(5) *Ibid.* 32.

(6) *Ibid*, 4.

(7) *Ibid.* 103-105.

(8) Ainsi MM. Carlyle, dans leur ouvrage, d'ailleurs très remarquable : *A history of mediæval political theory in the West* (cf. tome III, 170-181). — Il est à remarquer que le régime féodal prédisposait à accepter la doctrine de la monarchie universelle. Car il permettait d'introduire comme des degrés dans la souveraineté. Les notions de suzeraineté et de vasselage permettaient de concilier une grande indépendance de fait avec la reconnaissance d'un pouvoir supérieur.

(9) Et en oubliant parfois les monuments figurés ; ainsi la miniature d'Otton II entouré des quatre nations (*Registrum Gregorii* à Chantilly, reproduite dans A. Michel, *Histoire de l'Art*, I, 2, 724); — celle d'Henri II recevant les hommages des nations (évangéliaire dit d'Otton III à la bibliothèque de Munich).

(10) Kleinclausz, l'*Empire Carolingien*, p. 168 et suiv.

(11) Cf. les rituels du sacre et l'invocation que donnent plusieurs formulaires : *Deus qui ad prædicandum eterni regni evangelium, Romanum imperium preparasti* (Diemand, *Das Ceremoniell der Kaiserkrönungen*, 129, 137.

(12) Dante, au contraire, a évidemment désespéré de les retourner à son profit. Si dans *Ep.* X, 2, il a, en passant, essayé d'utiliser la comparaison des astres, dans la *Monarchie* (III, 4 et 9) il a eu l'audace de nier le symbole, aussi bien pour les astres que pour les glaives ; rompant ainsi avec toute la tradition. Cf. quelques publicistes impérialistes de son temps, ainsi Jean de Paris (ap. Eichmann, *Quellensammlung... zum Kirchenrecht*, II, 169) et la glose anonyme à la bulle *Unam sanctum* publiée par Finke, *Aus den Tagen Bonifaz VIII*, p. CIX, qui nient, d'une

manière générale, la valeur probante des symboles. La position de Dante, théoriquement différente, revient pratiquement au même.

(13) Car, précise Bartole, il contredirait Luc, II : *Exivit edictum a Cæsare Augusto ut describeretur universus orbis (Comment. sur le Digeste* II ; D. XLIX, 15,24; — cf. Woolf, *Bartolus of Sassoferrato)*. On verra, d'ailleurs, de quelle manière très large Bartole entendait l'Empire.

(14) Cf. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo.*

(15) O Roma felix quæ duorum principum
Es consecrata sanguine glorioso.

dit un chant célèbre de Rome.

(16) Carlyle, *op. cit.*, 171 n.

(17) Notamment Krammer, *Der Reichsgedanke des staufischen Kaiserhauses.*

(18) Otton de Freising, *Gesta Friderici I*, II, 29-30. Naturellement, Otton a refait, à la mode antique, le discours de Frédéric ; mais, historien contemporain et officiel, il lui a prêté le langage que l'empereur voulait paraître avoir tenu.

(19) Rahevin, *Gesta Friderici I*, I, 10.

(20) Elle a été bien analysée dans le mémoire de Stengel, *Den Kaiser macht das Heer* (dans *Historische Aufsätze Karl Zeumer... dargebracht*, pp. 247-310 ; je n'ai pu consulter l'édition indépendante et développée de ce travail).

(21) On aurait pu la fonder (et on l'a fait parfois) sur un texte de saint Jérôme entré dans le *Décret* (c. 24 D. 93) : « quomodo si exercitus imperatorem faciat ». Mais ce texte (Stengel, *loc. cit.*) a plutôt servi, par une assimilation entre l'armée, le peuple, les électeurs, à justifier la thèse que l'autorité impériale dérive de la seule élection, sans ratification papale.

(22) Quand Jean de Buch, dans sa glose du *Sachsenspiegel* (cité par Stengel, *op. cit.*, 299) dit qu'on obtient la royauté par l'élection, que l'on conquiert l'Empire par la bataille, *dat Keiserricke irwirvet hei mii stride*, et qu'on reçoit le titre impérial du pape, cette distinction n'est pas juridique, mais elle exprime assez bien la manière dont les choses se passaient.

(23) Zeumer, *Heiliges Römisches Reich deutscher Nation*, p. 5.

(24) Et la prépondérance germanique se marque encore en ceci que l'Empire, même l'Italie, est, jusqu'à Frédéric II, gouverné presque exclusivement par des Allemands. L'Italie a pour l'Allemagne le caractère d'une espèce de colonie d'exploitation.

(25) On a parfois gazé quelque peu ce que cette idée avait de trop cru. L'Empire, dit Tolomeo de Lucques — un Italien — a été donné aux Allemands, entre autres choses, à cause de leur piété *(Determinatio compendiosa de jurisdictione imperii*, c. 13 ; ed. Krammer, p. 29), ou encore, dit le procès-verbal de l'élection de Conrad IV (1237, *Mon. Germaniæ, Constitutiones*, II, 440) parce qu'ils étaient les défenseurs les plus efficaces de l'empire, ou (Jean de Buch, cité par Stengel *op. cit.*, p. 297) parce que Charlemagne avait vu qu'ils étaient fidèles et virils et formaient l'armée de l'Empire (nous sommes bien près de l'idée de force).

Parallèlement, on a tiré parti, pour établir le droit de l'Allemagne, des bizarres légendes qui faisaient des Germains les descendants des Troyens, donc les frères des Romains et leurs héritiers naturels (cf. Godefroi de Viterbe, *Speculum regum*, *Mon. Germaniæ*, *Scriptores*, XXII, 21,92, et Lupold de Bebenburg, cap. 1).

(26) *Op. cit.*, p. 310.

(27) Cf. ce qui sera dit plus loin des publicistes allemands de la fin du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle. On pourrait croire, et les mots y invitent, que c'est cette idée qu'exprime la célèbre formule : le Saint Empire Romain de nationalité germanique. Mais M. Zeumer, *Heiliges Romisches Reich deutscher Nation*, a démontré qu'elle apparaît seulement au XV^e^ siècle, et qu'elle exprime la limitation de l'Empire à l'Allemagne beaucoup plus que la possession de l'Empire par l'Allemagne.

(28) *Historische Zeitschrift*, CXIII, p. 492 (article : *Kaiser Heinrich VI.)*

(29) *Mon. Germaniæ, Constitutiones*, I, 161.

(30) Sur cette expression, qui n'est pas simplement dédaigneuse, mais exprime l'idée de vassalité, cf. Burdach, *Walther von der Vogelweide*, I, 176 et suiv. Un peu plus tard, et avec le même sens, Walther applique à Richard Cœur de Lion, devenu vassal de Henri VI, l'épithète de *armer Künec*, pauvre roi (*ibid.* 164). Walther a été le poète de l'orgueil allemand et impérial, à cette époque.

(31) Cf. Ce rapport du notaire Burchard, en 1161 (Sudendorf, *Register für die Deutsche Geschichte*, II, 134.

(32) Tegernsee.

(33) Edité par Meyer, *Münchner Sitzungsberichte*, 1882, pp. 1-192.

(34) Otto de Sankt-Blasien, ed. Hofmeister, *ad a.* 1197.

(35) Cf. dans l'appel lancé par Fréderic II au peuple allemand, après sa deuxième excommunication, 1240 (*Mon. Germaniæ, Constitutiones*, II, 312), ce passage si remarquable, où l'empereur invite l'Allemagne à défendre l'empire, la monarchie du monde, l'objet de l'envie de toutes les nations, et proteste contre le démembrement qu'en fait le pape : *Exurgat igitur invicta Germania, exurgite populi Germanorum! Nostrum (vestrum?) nobis defendatis imperium, per quod invidiam omnium nationum, dignitatum omnium et mundi monarchiam obtinetis, quod etiam, ut a vobis tante magnitudinis principatum presens Ecclesie pontifex in perpetuum abdicaret, Romani sceptrum imperii regibus singulis obtulit et quasi proprium remisit.*

(36) Il le raconte dans sa préface. Célébrant la messe à Viterbe, il avait constaté que dans le missel emprunté pour lui à la chapelle pontificale ne figurait pas, au canon de la messe, la prière pour le roi (Rodolphe de Habsbourg, alors régnant, ne portait que ce titre, n'ayant pas été couronné empereur). Il en était de même, dit-il, dans les missels en usage parmi le clergé séculier et régulier de Rome et des environs. La *Notitia sæculi* (edit. Wilhelm dans *Mitteilungen des Instituts für Œsterreichische Geschichtsforschung*, XIX, 661 et suiv.), un écrit qui dépend d'Alexandre de Roes, montre les mêmes tendances. Il faut que soit élu « *ad regnum Germanus miles generosus, magnanimus et prudens, sicut fuit Karolus* ».

(37) Et Lupold l'a complété par un écrit patriotique, le *De zelo catholicæ fidei veterum principum Germanorum.*

(38) Publié par Scholz, *Unbekannte Kirchenpolitische Streitschriften aus der Zeit Ludwigs des Baiern*, II, 188.

(39) Cf. le rapport ci-dessus mentionné de Burchard.

(40) Ep. 59 (Migne, *Patrologie*, CXCIX, 39.

(41) *Monumenta Germaniæ, Constitutiones*, IV, 1369.

(42) On sait que tel était le titre que portaient les rois d'Allemagne jusqu'au sacre impérial.

(43) « Jean le Teutonique, écrivait le canoniste Guillaume de Montlezun (au début du XIV^e siècle) est d'un avis différent sur ce point. Mais il était allemand. C'est pourquoi la partialité de la chair et du sang lui ont suggéré sa doctrine ». (Cité par Scholz, *Unbekannte... Streitschriften*, I, 215, qui fait allusion à des remarques analogues d'autres canonistes).

(44) Ch. V. Langlois, dans Lavisse, *Histoire de France*, III, 2^e part., p. 290.

(45) Dubois, *De recuperatione Terre Sancte*, ed. Langlois, p. 99 et 129. Cf. sur les idées de Dubois, Langlois, dans *Histoire de France*, loc. cit. 286 et suiv.

(46) Dante, *Inferno*, XXIX, 121.

(47) Discours de Boniface VIII au consistoire du 30 avril 1303 (Niemaier, *Untersuchungen über die Beziehungen Albrechts I zu Bonifaz VIII*, p. 115 ; cf. 132; *Mon Germ., loc. cit.* IV, 139).

(48) Au point que Charles IV dut s'engager d'avance, lors de son sacre, à n'y passer que la seule journée où aurait lieu la cérémonie.

(49) Encyclique d'Innocent IV (automne 1245 ? ap. Winkelmann, *Acta Imperii inedita*, II, 703) : *Cum ad cetera regna sua subjicienda virtuti oculum ambitionis extendens eam reperit obicem, cujus interest materno affectu christianorum regum tanquam spiritualium filiorum jura protegere ipsorumque defendere libertates.* — On a vu d'autre part (cf. plus haut, n. 35), Frédéric II se plaindre de ce que le pape distribuât en quelque sorte l'Empire aux rois.

(50) Nous empruntons ces expressions à deux lettres de Grégoire VII relatives à la Hongrie (Jaffé n^os 4944 et 4952). Il écrit au duc Geisa pour se plaindre que son cousin, le roi Salomon, dont le royaume devrait être *in proprie libertatis statu*, soumis à la seule Eglise, *que subjectos non habet ut servos sed ut filios suscipit universos*, ait méprisé la domination de Pierre, *contempto nobili dominio B. Petri*, et soit devenu *regulus*, de *rex* qu'il était, en se soumettant au roi d'Allemagne. Grégoire VII est ainsi, en pratique, un grand adversaire de la monarchie. On remarquera qu'au contraire un grégorien très convaincu, Honorius dit d'Autun, qui soutient que l'empereur doit être nommé par le pape, et qui malgré ou peut être pour cela le regarde comme universel. Il lui reconnaît le droit de désigner les « *reges vel judices provinciarum.* » Il emploie déjà cette expression qu'on utilisera dans l'entourage mégalomane de Barberousse (*Summa gloria, § 21 ; Libelli de Lite, III, 73*).

(51) Conflit entre Innocent II et Lothaire pour savoir lequel des deux donnerait l'investiture de la Pouille à Rainulf d'Alife opposé par eux à Roger II. — Conflit entre Frédéric Barberousse et Alexandre III, motivé en grande partie par la convention de 1156, conclue entre le Saint-Siège et le roi de Sicile Guillaume II. Opposition cachée puis ouverte faite par le Saint-Siège à la réunion de la Sicile à l'Empire, effectuée par Henri VI. — Collation de la Sicile aux Angevins. — Conflit entre Henri VII et Robert de Naples, favorisé par Clément V.

(52) Cf. les lettres ci-dessus citées de Grégoire VII à propos de la Hongrie qui, en somme, impliquent déjà cette idée ; — puis la glose d'Innocent IV à la Décrétale *Per venerabilem*, au mot *recognoscat* (le roi de France ne reconnaît pas de supérieur au temporel), *de facto nam de jure subest imperatori Romano, ut quidam dicunt. Nos contra, immo pape.* — L'*Hostiensis*- favorable, en principe, au droit de l'Empire, discute le point de savoir si les rois ont pu prescrire leur indépendance contre lui, et il conclut que non : *nisi prescripsissent passive, id est nomine Romane Ecclesie.* L'auteur anonyme (Henri de Crémone) d'un traité en défense de la bulle *Clericis laicos* (Scholz, *Die Publizistik zur Zeit Philipps des Schonen und Bonifaz VIII*, p. 476), après avoir dit que tous les rois reconnaissent l'autorité suprême de l'empereur, ajoute : *Si enim noluerint confiteri se subesse imperatori, necessarie habent confiteri se subesse ponti,*

fici Romano in temporalibus. Personne, en effet, n'est sans supérieur... *Non est sub seculo qui possit dicere se solius Dei judicio reservatum, nisi Dei vicarius, scil. papa..* Bartole, de son point de vue de romaniste très au courant du droit canonique, écrit dans son commentaire sur le Code, *Tres libri*, cx, 31, 61 (j'emprunte la citation à Woolf, *Bartolus of Sassoferrato*, p. 78): « *Et si dicas, quidquid non subest sub Ecclesia, concedo* » Il excepte seulement le cas rare d'une ville comme Pérouse, donnée à l'Eglise par l'empereur et dotée de la liberté par l'Eglise. Conrad de Megenberg, enfin, dans son *De translatione Romani imperii* (édit. Scholz, dans *Unbekannte.... Streitschriften....*) affirme, p. 254, que « *nisi aliqui reges vel populi immediate subjecti sint Ecclesie ex speciali jure, necesse est omnes imperio Romani imperatoris subjacere.* Et p. 294 : *Romanorum rex immediate dependet ab Ecclesia Dei, ceteri vero reges omnes mediante imperatore. Qui namque de facto superiorem non recognoscunt, de jure et ordine Ecclesie Dei superiorem habent. Nam... ordo Ecclesie non patitur, ut aliqui principes sint, qui nec sint capita nec membra jurisdictionum ejus.* Idées analogues, *ibid*, pp. 317-318.

(53) Sur la théorie de l'exposition en proie, dont le Saint-Siège a fait un si grand usage, cf. Pissard, *La guerre sainte en pays chrétien*. Sur la pratique, à l'égard des villes italiennes, je me permets de renvoyer à mon livre, *Les origines de la domination angevine en Italie*, p. 337 et suiv.

(54) Il se constitue ainsi deux monarchies parallèles et concurrentes, dans le domaine temporel, et, suivant Bartole, qui en fait la théorie, *non multum differunt, tamen in aliquibus differunt* (Woolf, *Bartolus of Sassoferrato*, p. 74 et suiv.)

(55) D'où de très vives réclamations de Frédéric Barberousse en 1155 et 1157 (Rahevin, *Gesta Friderici I*, I, 10 et 16).

(56) Décrétale *Venerabilem*, c. 34, X, I, 6.

(57) Winkelmann, *Acta Imperii inedita*, II, 696.

(58) C. un. *Clem.* II, 9.

(59) Continuation de l'ouvrage de même titre de saint Thomas d'Aquin.

(60) Ainsi les intéressants mémoires que l'on trouvera dans *Mon. Germaniæ, Constitutiones*, IV, pp. 131 et suiv.

(61) C. 13, X, 4, 17.

(62) C. 2 in *Clem.* II, 11. On notera d'ailleurs qu'en fait ce que le pape oppose, c'est le *districtus imperii*, l'Empire, au royaume de Sicile, c'est-à-dire à un fief papal. En toute rigueur, la Décrétale *Pastoralis cura* n'implique pas que l'Empereur ne soit pas souverain universel, *sauf* en terre d'Eglise. Mais d'ailleurs on l'interpréta ainsi. C'est sur elle que se fonde Clément VI dans le très curieux discours qu'il prononça à l'occasion de l'approbation de l'élection de Charles IV comme roi des Romains. Il y exalte la dignité impériale. « *Nullum enim aliud regnum temporale est, quod non paucioribus limitibus coherceatur et quod habeat limites ita magnos; unde secundum legistas principatus ejus est super omnem terram, et omnis terra est possessio ejus, et ipse est dominus mundi, unde non habet ipse principatum limitatum, sed illimitatum secundum eos. Sed hodie secundum jura canonica principatus suus etiam limitatus est, sicut apparet Extra de sent. et re judic. c. Pastoralis in Clem. Hoc tamen certum est, quod multo ampliorem quam regnum aliquod temporale habet dilatationem* (*Mon. Germaniæ, Constitutiones*, VIII, 151). Le pape souligne l'opposition qui avait fini par s'établir entre le droit civil et le droit canonique. Mais en somme il sauve le plus qu'il croit pouvoir le faire l'universalité

de l'Empire. On était dans une période d'entente ; en pareil cas (cf. plus loin) le Saint-Siège redevenait toujours favorable à l'étendue du pouvoir impérial.

(63) Innocent III (*ep.* I, n° 401) : « *Utraque vero potestas sive primatus sedem in Italia meruit obtinere, que dispensatione divina super universas provincias obtinuit principatum.* » — Grégoire IX, *ap.* Huillard-Bréholles, *Historia diplomatica Frederici II*, IV, 914. — Grégoire X Potthast, *Regesta Pontificum*, n° 20989.

(64) c. 41, C. VII, q. 1.

(65) c. 22, D. LXIII.

(66) c. 1, D. VIII.

(67) c. 12, D. I.

(68) Cité par Scholz, *Unbekannte... Streitschriften...* p. 219.

(69) Il l'emploie à propos de c. 12, D. I (Maassen, *Sitzungsberichte*, de l'Académie de Vienne, XXIV, 1857, p. 79).

(70) Glose à c. 12, D. I ; c. 22, D. LXIII ; c. 41, C. VII, q. 1. La réserve mise en faveur des rois espagnols est sans doute une interpolation postérieure.

(71) Comment. aux Décrétales *Venerabilem*, c. 34, X, I, 6, et *Per venerabilem*, c. 13, X, IV, 17

(72) Il écrivait vers 1210.

(73) Cité par Schulte. *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe*, de l'Académie de Vienne, T. LXVI (1870) p. 90 ; cf. Scholz, *Unbekannte... Streitschriften...* I, p. 219 ; *ibid.* l'énumération d'autres canonistes du XIII^e^ siècle, hostiles à la monarchie universelle.

(74) Cf. plus haut.

(75) Cf. sa *Summa*, aux titres *de Censibus*, *Qui filii sint legitimi* et *De penitentiis et remissionibus.*

(76) Nous la qualifions ainsi à cause de certains passages difficilement conciliables avec ce qui est dit ci-dessus. Par endroits, l'*Hostiensis* paraît admettre l'hypothèse d'un roi n'ayant pas de supérieur au temporel ; il se demande un peu singulièrement, à qui, en principe, il doit se confesser, et conclut, contrairement à « quelques-uns », que ce n'est pas au pape, mais à l'évêque de sa résidence principale. Il n'admet donc pas ici que ce roi soit nécessairement dans la dépendance du pape, comme il paraît le faire ailleurs. Il se demande si le roi de France peut établir des péages ou changer la monnaie, et juge que non, « à moins que le peuple ne lui ait donné la même puissance que celle qui a été donnée à l'empereur » ; il paraît penser que ce serait possible. — Ailleurs enfin — et ici il se rapproche d'Innocent IV — il dit que les rois pourraient prescrire leur indépendance de l'Empire au profit du pape. — Mais, dans l'ensemble, l'*Hostiensis* a des tendances indéniablement favorables, non à la souveraineté, mais à l'universalité de l'Empire.

(77) Il est très frappant que l'*Hostiensis* paraisse oublier que, depuis Jean-Sans-Terre, le roi d'Angleterre était vassal du pape.

(78) Cf. plus haut.

(79) Edité par Oxilia et Boffito.

(80) *Loc. cit.*, p. 45.

(81) « *Utraque potestas*, dit-il encore (*ibid.*) *tam sacerdotalis qaam regalis sive imperialis.* »

C'est de la royauté qu'il parle presque toujours dans cette discussion « *Quod potestas regalis sit per potestatem ecclesiasticam constituta sic patere potest* ».

(82) *Loc. cit.* p. 48.

(83) *Loc. cit.* p. 103.

(84) Qui, elle-même, correspond à la hiérarchie céleste des neuf chœurs des anges.

(85) Cf. plus haut.

(86) Scholz, *Unbekannte... Streitschriften...*, II, 124.

(87) Notamment Graefe, *Die Publizistik in der letzen Epoche Kaiser Friedrichs* II, p. 4.

(88) *Li tresors*, éd. Chabaille, liv. I, p. 92.

(89) Cf. plus haut.

(90) Lettre au roi Béla IV de Hongrie (Bohmer-Ficker, *Regesta Imperii*, n° 2325); Frédéric offre aux rois une espèce de protection qui mènerait vite au protectorat. Dans une lettre aux cardinaux (*ibid.* 2455) il développe la théorie des deux luminaires qui éclairent le monde et conclut : « La puissance de l'Empire romain ne tombe pas sous un seul coup, car l'étendue en est immense et n'est bornée que par les extrémités de la terre ». Cf. plus haut n. 35, ses récriminations contre le pape.

(91) Publié par Waitz, *Abhandlungen der Kön. Gesellschaft der Wissenschaften zu Gottingen*, XIV (1868).

(92) Nous acceptons, sur ce point, les conclusions de Schraub, *Jordan von Osnabrück und Alexander von Roes.*

(93) On trouve des idées analogues, avec une couleur antifrançaise encore plus marquée, dans un écrit anonyme (de 1288 environ), la *Notitia sæculi* (cf. plus haut).

(94) *Mon. Germaniæ, Constitutiones*, IV, 965. Cf. des idées analogues dans le préambule de l'encyclique du couronnement (*ibid*, 802).

(95) *Ibid.* 1308.

(96) C. 2, in *Clem.* II, II.

(97) Cf. dans le livre de Woolf, *Bartolus of Sassoferrato*, p. 75, l'opinion de Cino de Pistoia, très dédaigneuse de la bulle *Pastoralis* (*ad hanc decretalem dicit Cynus non est dare responsum, sed, dicit, pertranseat cum aliis erroribus canonistarum*) et celle de Bartole, qui la défend.

(98) Elle l'avait déjà été par une déclaration des princes allemands de 1252 (Zeumer, *Neues Archiv*, XXX, 49).

(99) De ces documents, bien souvent publiés, cela va sans dire, on trouvera une édition commode dans Krammer, *Quellen zur Geschichte der deutschen Königswahl und des Kurfürsten-Kollegs*, II.

(100) On remarquera comment l'affirmation de l'universalité n'est ici qu'un argument qui sert à établir l'indépendance.

(101) La déclaration de Rense ne fait aucune allusion à la monarchie universelle. Le manifeste allemand qui l'accompagne (Krammer, *op. cit.* 89) dit seulement que les électeurs

agissent *umb gemeinen und kuntlichen nutz der gemeinen christenheit*. Dans un premier projet de lettre au pape (*ibid*. p. 93) il est dit que l'Empire « a été créé pour le gouvernement et la défense de toute la chrétienté ». Tout cela est bien peu de chose.

(102) Cap. 2.

(103) C'est-à-dire le tchèque, auquel Charles IV, comme roi de Bohême, s'intéressait vivement.

(104) Comme paraissent le faire MM. Carlyle (*op, cit.*, III, p. 179).

(105) Chap. 15.

(106) Chap. 16.

(107) Chap. 18. Il va de soi que ces privilèges qu'aurait accordés l'Empire lui-même sont purement légendaires.

(108) Déjà Alexandre de Roes, dans une intention un peu différente, avait contesté aux Français le droit au nom de *Franci*, leur laissant seulement celui de *Francigenae*.

(109) Lupold la constate et d'autant plus volontiers, qu'il en tire un argument *ad hominem*. Si vraiment l'élu des princes allemands, comme le prétendent les partisans du Saint-Siège, avait besoin de l'approbation du pape, soit en vertu du droit divin — qui, de sa nature, est universel — soit en raison du fait qu'il n'a pas de supérieur temporel et qu'il faut bien qu'il soit approuvé par quelqu'un, la règle devrait s'appliquer aux autres rois qui, eux non plus, ne reconnaissent pas de supérieur.

(110) Au moins dans la première édition de son traité ; car il l'a remanié sur ce point en tenant compte des critiques de Conrad de Megenberg.

(111) Il y a lieu, selon lui, de distinguer entre les pays conquis par Charlemagne et ceux sur lesquels il n'a acquis de droits que par la translation faite de l'Empire à son profit.

(112) *Defensor pacis*, I, 17.

(113) Et une autre bien curieuse, en ce qu'elle nous montre en lui un lointain précurseur des idées qui hantaient Malthus, le premier homme du Moyen Age, peut-être, qu'ait préoccupé le problème de l'*optimum* de population. La nature a besoin des épidémies et des guerres (naturellement rendues plus fréquentes par la diversité des Etats) pour modérer la propagation du genre humain (comme celle des animaux).

(114) Cependant, comme des contradictions paraissent inévitables, à cette époque, en pareille matière, on remarquera qu'il attribue au *fidelis legislator humanus superiore carens* (périphrase qui ne peut guère désigner que l'empereur) le droit et le soin de convoquer à l'occasion le concile général, ce qui est bien lui reconnaître une fonction d'ordre universel.

(115) Et qu'explique sans doute l'hostilité contre la France, soutien de la papauté avignonnaise.

(116) Sur les *Octo Decisiones* et sur le *Dialogue*, cf. l'exposé de Riezler, *Die literarischen Widersacher der Papste zur Zeit Ludwigs des Baiern*, p. 249 et suiv.

(117) Dans les *Allegationes de potestate imperiali*, écrites en 1338, avec l'objet immédiat de défendre la constitution de Francfort (Scholz, *Unbekannte...., Streitschriften....* II, p. 417 et suiv.), les quelques expressions assez vagues qui suivent : *Principaliter mundus regitur per dictas duas potestates* (le pape et l'empereur ; p. 424) ». — « .... *licet papa et imperator sint ad tempus quedam capita secundaria sub capite primo Christo contenta... in temporalibus imperator*

preest (p. 427). » — « *Roma est caput mundi. Ideo cum statim ipse sit rex Romanorum, per consequens est rex omnium membrorum i. e. totius orbis* » (p. 429).

(118) Voir sur lui le livre remarquable de Woolf, *Bartolus of Sassoferrato*.

(119) « Nos péchés, dit-il au début du *Tractatus Repraesaliarum*, sont la cause que l'Empire gît renversé depuis bien longtemps. » (*Op. cit.*, p. 203).

(120) *Op. cit.*, 25-27.

(121) *Ibid*, 112-203.

(122) Selon cette interprétation, dit-il, presque toutes les nations qui obéissent à la sainte mère Eglise font partie du peuple romain (*ibid.* p. 27). La nouveauté de ces idées de Bartole apparaît mieux encore par le contraste On a vu, plus haut que Jean le Teutonique avait fait au contraire, dépendre le privilège de jouir du droit romain du fait d'appartenir à l'Empire. Huguccio avait soutenu des idées analogues. Engelbert d'Admont enseigne encore que tous les hommes sont sujets de l'Empire, en tant que régis par le *jus gentium*.

(123) Scholz, D*ie Publizistik zur Zeit Philipps des Schonen und Bonifaz VIII*, p. 475.

(124) Lib. II, art. 30.

(125) Lib. II, art. 29. Même doctrine dans le *Speculum regum* (Scholz, *Unbekannte... Streitschriften*, II, 514; cf. I, 205) avec cette différence qu'ici il excepte les rois d'Espagne, parce qu'ils ont conquis leurs pays sur les infidèles (cf. plus haut).

(126) Publié par Scholz, *op. cit.*, II, pp. 249, et suiv. (cf. en particulier p. 253-4).

(127) Conrad de Megenberg, qui écrit assez longtemps après Dante (en 1354), ne paraît d'ailleurs pas l'avoir connu.

(128) Une seule exception, qu'introduit Conrad en fidèle partisan du pape, pour les rois et les peuples qui, par un droit spécial, sont immédiatement soumis à l'Eglise (pp. 254, 294, 317-318; cf. plus haut).

(129) Livre I, art. 37.

(130) P. 253.

(131) P. 294.

(132) *Monarchie*, I, 2.

(133) *Mon. Germaniæ, Constitutiones*, IV, 1308.

(134) *Monarchie*, I, 1.

(135) Il est remarquable, soit qu'il se soit tenu à l'écart, soit qu'on ne l'ait pas jugé utilisable, que Dante ne figure jamais dans l'entourage de Henri VII, ni, non plus, dans la très longue liste des Italiens que ce prince employa à des titres divers (Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, III, 411-417; *Mon. Germaniæ, Constitutiones*, IV (voir les tables).

(136) Il reconnaît que la monarchie n'a été vraiment réalisée et le monde tranquille, qu'une seule fois, sous Auguste. Et cela n'ébranle pas son robuste idéalisme.

(137) *Monarchie*, III, 16.

(138) *Ibid.* I, 14.

(139) Comme le dit Woolf, *Bartolus of Sassoferrato*, p. 303.

(140) Si ce n'est pour déplorer que Rodolphe de Habsbourg et Albert s'y attardent (*Purg.* VI, 97 et suiv.) L'épithète de *Tedesco*, accolée ici au nom d'Albert, n'a assurément aucune intention flatteuse. Dans l'*Enfer*, XVII, 21, les Allemands sont traités de gloutons, *lurchi*.

(141) Cf. la formule qu'il emploie, *Monarchie*, III, 16 : *nec isti qui nunc, nec alii cujuscunque modi dicti fuerint electores.*

(142) On sait qu'il fut l'objet de poursuites posthumes de la part du légat pontifical Bertrand du Pouget.

(143) *Ep.* X et XI.

(144) *Ep.* VIII. § 2.

(145) *Ibid,* § 4. Il est intéressant de constater que Dante se rencontre avec un autre grand patriote italien, Innocent III, non pas dans la même théorie, mais dans le même sentiment (cf. plus haut, n. 63).

Les miniatures du manuscrit de l'Enfer à Chantilly

(1) M. Francesco Paolo Luiso, *Di un' opera inedita di frate Guido da Pisa*, dans la *Miscellanea di Studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni*, t. I (1907), p. 94-100, a établi que le seul autre exemplaire connu du commentaire de Guido da Pisa, le manuscrit du Musée britannique Additional 31918, est une copie du manuscrit de Chantilly. — Sur les manuscrits du commentaire de Guido da Pisa, voir encore Edward Moore, *Studies in Dante, Third series* (1903), p. 357, note 1.

(2) Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, t. II (1846), p. 137-138; cf. p. 299.

(3) P. XVI de l'Introduction *(Unpublished Commentaries)*.

(4) Nous nous faisons un devoir d'exprimer ici à M. Macon notre vive gratitude, pour l'obligeance avec laquelle il a bien voulu faciliter l'exécution des photographies des planches qui accompagnent cet article.

(5) P. 342-344. — Le duc d'Aumale avait rédigé lui-même une partie des notices.

(6) *Di un' opera inedita di frate Guido da Pisa*, dans *Miscellanea...*, t. I, p. 67-94.

(7) *Ibid.*, p. 93.

(8) M. Edward Moore, *Studies in Dan e, Third Series* (1903), p. 349, 357, 363, considère que le commentaire de Guido da Pisa a été écrit, probablement, trois ou quatre ans après la mort de Dante, soit vers 1324. M. Paget Toynbee, *Dante Alighieri, his life and works* (1910), p. 222 et 271, indique également la date « vers 1324 ». Ce commentaire viendrait ainsi chronologiquement se placer le quatrième, entre celui de Jacopo di Dante et les *Chiose anonime* publiées, en 1865, par F. Selmi; cf. Paget Toynbee, *Dante*, etc., p. 271.

(9) La double miniature peinte dans la marge inférieure des feuillets 169 v° - 170 r°, et représentant les scènes de transformations ou métamorphoses décrites au chant XXV, a été reproduite, la partie de droite à la page 357, la partie de gauche à la page 353 de l'article de L. Delisle sur le *Cabinet des livres* [*de Chantilly*], article qui fait partie du fascicule de la *Revue de l'art ancien et moderne* (t. III, 1898), entièrement consacré à Chantilly, et dû à plusieurs collaborateurs. — Dans son livre sur *Dante. Essais sur sa vie, d'après l'œuvre et les documents*, paru en 1908, M. Pierre Gauthiez a donné trois des miniatures du manuscrit de Chantilly : entre les pages 186 et 187, « les Pèlerins aux pieds du pape en l'an 1300. — Le trône impérial » (miniature 1, fol. 33 v°, de la nomenclature de M. Luiso); entre les pages 210 et 211, sur la même planche, « Minos » et « Dante et Virgile devant Lucifer » (miniatures 11 et 48, fol. 60 v° et 231 r°, de cette

nomenclature). — Dans son étude précitée, *Di un' opera inedita di frate Guido da Pisa*, p. 89, M. Luiso annonce qu'il publie cette dernière scène, où est représenté Lucifer ; cette reproduction ne se trouve pas dans l'exemplaire que nous avons sous les yeux.

(10) Pour tout ce qui touche le Commentaire, nous nous bornons à renvoyer au travail de M. Luiso ; nous rappellerons seulement que ce commentaire (cf. Luiso, p. 83-84) se divise, pour chaque chant, en quatre parties : 1° un sommaire du contenu ; 2° sous le titre de *Deductio textus de vulgari in latinum*, une traduction en prose du texte poétique, tantôt littérale, tantôt diffuse, tantôt abrégée et réduite ; 3° sous le titre d'*Expositio litteræ*, le commentaire analytique proprement dit : doctrinal, historique, grammatical ; 4° un relevé des principales choses notables : comparaisons, questions, prophéties, etc. M. Luiso a publié, en appendice à son travail (p. 109-135), le commentaire des chants XXIX et XXXIV de l'Enfer.

(11) Décrite par Luiso, à la page 82.

(12) Décrite en détail par Luiso, à la page 83. — Cf. *Chantilly. Le Cabinet des Livres. Manuscrits*, t. II, p. 343.

(13) Décrites sommairement par Luiso, p. 84-90. Seule, la dernière miniature, celle qui représente Lucifer, fait l'objet d'une description détaillée (p. 89-90). — Dans la numérotation de 1 à 48 que nous empruntons à M. Luiso, pour désigner les miniatures de cette série, ne sont pas comprises les illustrations, initiales et frontispices, des feuillets 1 et 31.

(14) Ainsi : Laurentienne, Plut. 40, n° 7 (Alfred Bassermann, *Dante's Spuren in Italien*, édit. in-fol., 1897, pl. XVI), Naples XIII, c. 4 (*Ibid.*, pl. XVIII-XX), Arsenal 8530 (cf. Ludwig Volkmann, *Iconografia dantesca. Die bildlichen Darstellungen zur Gottlichen Komödie*, Leipzig, 1897, p. 42-44 ; édit. italienne, publiée par les soins de G. Locella, Florence-Venise, 1898, p. 34-36). De même encore, le ms. CV de la collection Yates Thompson (cf. *Illustrations from one hundred manuscripts in the library of Henry Yates Thompson*, t. VII, 1918, pl. LXX-LXXIX).

(15) On pourra rapprocher le Lucifer du manuscrit de Chantilly de celui du célèbre manuscrit 365 du fonds des Urbinati, au Vatican, postérieur de plus d'un siècle ; cf. A. Bassermann, *Dante's Spuren in Italien*, édit. in-fol. (1897), pl. XLVII, et Karl Federn, *Dante*, édit. allemande (1899), p. 51, et édit. italienne (traduction Cesare Foligno ; Bergamo, 1903), p. 80.

(16) Voir C. Morel, *Une illustration de l'Enfer de Dante. LXXI miniatures du XVe siècle. Reproduction en phototypie et description* (Paris, 1896), pl. XXXVI pour l'ensemble des « malebolge », et pl. XXXVII et suiv. pour les détails. Cf. le plan de l'Enfer tracé, d'après Paul Pochhammer, dans Karl Federn, *Dante*, édition allemande, p. 192, et surtout, pour le détail du huitième cercle, Henri Hauvette, *Dante. Introduction à l'étude de la Divine Comédie* (Paris, 1911), p. 250, fig. 4.

(17) On indiquera ci-après la raison qui fait croire à cette exception.

(18) Henry Martin, *Les Miniaturistes français* (1906), principalement le chapitre VI (p. 99-115) : *Instructions écrites et esquisses des maitres enlumineurs*. Il n'y a aucune raison de croire que ce qui était vrai des miniaturistes français, ne l'était pas également des miniaturistes italiens. — M. Henry Martin a bien voulu nous fournir d'utiles indications, pour lesquelles nous sommes heureux de lui témoigner ici toute notre gratitude.

(19) Ludwig Volkmann, *Iconografia dantesca*, édition allemande, p. 36 ; édition italienne, p. 27-28.

(20) *Chantilly. Le Cabinet des Livres. Manuscrits*, t. II, p. 343. — M. Luiso, *Op. cit.*, p. 87 et 88, signale ces lettres, mais sans proposer d'interprétation.

(21) Il est vrai qu'avant la lettre G (n° 43), au feuillet 205 r°, on attendrait, si nous avons bien ici une série alphabétique, un F et non un E ; il est possible que la miniature correspondant à la lettre F n'ait pas été exécutée.

(22) Sur la manière dont Virgile est représenté, aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, dans les manuscrits de la *Divine Comédie*, voir L. Volkmann, *Iconografia dantesca*, édition allemande, p. 68 ; édition italienne, p. 59.

(23) Au moins plus tard ; cf., dans l'album joint à la grande édition des *Dante's Spuren in Italien*, d'A. Bassermann, les pl. 22,24 (ms. Filippino de la Biblioteca Oratoriana de Naples), — 25 (ms. 1102 de la Biblioteca Angelica, à Rome), — 51 (gravure sur bois de l'édition de Brescia, 1487), etc., etc. C'est le type barbu qui se rencontre aussi dans le ms. italien 2017 de la Bibliothèque nationale et dans le ms. cv de la collection Yates Thompson.

(24) Cf. le portrait physique de Dante tracé par Boccace, *Della origine, vita, costumie studii di Dante Alighieri*, etc., § 16, dans : *Le Vite di Dante scritte da Giovanni e Filippo Villani, da Giovanni Boccaccio*, etc., édit. G.-L. Passerini (1917), p. 33. « Ebbe... (dit Boccace) il colore bruno, e i capelli e la barba spessi, crespi e neri... »

(25) Cf. Victor Gay, *Glossaire archéologique*, au mot « cale », et C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, t. III, *Costume*, p. 144, fig. 142.

(26) L'un des deux lutteurs du feuillet 14 v° de l'album de Villard de Honnecourt (pl. XXVIII de la reproduction publiée par les soins de M. H. Omont, chez Berthaud frères) porte un bonnet tout à fait semblable.

(27) Sur les démons dans les miniatures des manuscrits de Dante, voir les observations très justes de L. Volkmann, *Iconografia dantesca*, édit. allemande, p. 69 ; édit. italienne, p. 60.

(28) Ces scorpions sont symboles de la malfaisance, comme les sinistres oiseaux des précédentes miniatures sont, à la fois, symboles de malheur et emblèmes de la nuit.

(29) Le Virgile dont l'exécution est le plus poussée, nous paraît être celui du n° 4 (évocation des « tre donne ») ; celui du n° 7 (barque de Caron) est déjà moins bon. Comme exemple d'une exécution assez lâchée, je citerai le n° 45 (Caïna), où les yeux, figurés par des points noirs assez marqués, sont peu heureux ; mais ici encore, et plus loin, au n° 47 (Hugolin), la pose reste intéressante ; il y a toujours beaucoup de vérité dans le mouvement. — L'un des meilleurs Dante est celui du n° 3 (les deux poètes se mettant en route pour leur voyage d'outre-tombe).

(30) Les attitudes données à Dante auraient pu être plus variées, rien que par une interprétation plus serrée du texte. Ainsi, dans la miniature 38 (scène des transformations ou métamorphoses du chant XXV), Dante est enveloppé dans son manteau, qu'il retient de la main gauche, le bras droit un peu en dehors ; le miniaturiste ne s'est pas souvenu de ce vers : « Mi posi li dito su dal mento al naso » (XXV, 45). De même au n° 42, où Dante conserve à peu près la même attitude que dans cette miniature 38 ; et pourtant le poète dit : « Ond'io gli orecchi con le man copersi » (XXIX, 45).

(31) Ludwig Volkmann, *Iconografia dantesca*, édition allemande (1897), p. 29 ; édition italienne, publiée par les soins de G. Locella (1898), p. 21 ; cf. encore édition allemande, p. 51-52, et édition italienne, p. 43-44.

(32) Alfred Bassermann, *Dante's Spuren in Italien*, édition in-folio (1897), p. 215 ; petite édition, p. 447 ; traduction italienne d'E. Gorra (1902), p. 504. — Sur ces publications de

Volkmann et de Bassermann, cf. F.-X. Kraus, *Dante, sein Leben und sein Werk* (1897), p. 593-594, note 2.

(33) Elle ne trouve pas, en tous cas, sa vérification dans notre manuscrit italien 2017, qui devait comprendre originairement près de 115 miniatures; l'auteur, très probablement unique, de cette illustration est resté parfaitement égal à lui-même d'un bout à l'autre de sa longue tâche.

(34) « On reconnaît... deux ou trois mains dans ces compositions. » *Chantilly. Le Cabinet des Livres. Manuscrits,* t. II, p. 343. — « Il miniatore (non forse anche i miniatori ?). » Luiso, *Op. cit.*, p. 89.

(35) « La cause des inégalités que l'on constate si fréquemment dans l'exécution des miniatures d'un même manuscrit », est que « de fort mauvais enlumineurs ont souvent travaillé sur des esquisses de maîtres », dit justement M. Henry Martin, *Les Miniaturistes français*, p. 115.

(36) Nous rappelons que les numéros sont ceux de la nomenclature de M. Luiso.

(37) Par exemple, la miniature illustrant le chant XIX, n° 31 de M. Luiso (les Simoniaques ; fol. 132 v°).

(38) Luiso, *Op. cit.*, p. 86.

(39) A comparer avec la composition si expressive de J.-A. Koch, reproduite dans Volkmann, *Iconografia dantesca*, édition allemande et édition italienne, pl. XIV.

(40) Le premier qui ait reconnu dans cette illustration l'influence de Giotto, paraît être Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, t. II, p. 137 : « ... ornato a piè delle facce di molte e leggiadrissime miniature che sono, se non di Giotto, almeno della sua scuola. » Cf. encore Edward Moore, *Contributions*, etc., p. 1, note 1, et G. Macon, dans *Chantilly. Le Cabinet des Livres. Manuscrits,* t. II, p. 343.

(41) Sur le Virgile du ms. italien 2017 de la Bibliothèque nationale, voir C. Morel, *Une illustration de l'Enfer de Dante*, etc., p. 43. Ce Virgile est un vénérable vieillard à barbe blanche, plein de dignité, mais qui est loin de la majestueuse allure du Virgile du manuscrit de Chantilly.

François Ier et la « Commedia »

(1) On ne le trouve ni dans Hermann Oelsner, *Dante in Frankreich* (Berlin, 1898, in-8°), ni dans Albert Counson, *Dante en France* (Erlangen et Paris, 1906, in-8°), ni dans Arturo Farinelli, *Dante e la Francia* (Milano, 1908, 2 vol. in-16). — La raison de cette omission ne paraît pas devoir être cherchée ailleurs que dans l'habitude que l'on a prise de lire l'ouvrage d'Arnauld de Ferron dans la mauvaise traduction française de Jean Regnard, sieur de La Minguetière, publiée à Paris après sa mort (Paris, 1581, in-fol.; cf. la *Bibliothèque françoise* de La Croix du Maine, éd. Rigoley de Juvigny, t. I, p. 580), et reproduite dans le t. II de l'*Histoire generale des Roys de France* de Bernard de Girard, seigneur du Haillan (Paris, 1629, in-fol.). Voy. ci-dessous.

(2) *Arnoldi Ferroni Burdigalensis, regii consiliarii, De rebus gestis Gallorum Libri IX, ad Historiam Pauli Aemylii additi, perducta historia usque ad tempora Henrici II. Francorum Regis* (Lutetiæ, Ex officina typographica Michælis Vascosani, *via Iacobæa ad insigne Fontis.* M. D. L. V. (1555), petit in-8°, fol. 170 v°. — Dans l'édition in-folio de la même année (même adresse), le dernier membre de phrase *(tametsi... reprehenderint)* manque. — Voici, d'après le volume de 1629, la traduction de ce passage par Jean Regnard : « Il faisoit des rithmes Françoises avec tant d'elegance et de perfection, qu'elles ne pouvoient en façon quelconque ny couler plus rondement, ny sonner plus nombreusement, ny estre liées plus proprement et convenablement : et doutoient mesmes ceux, qui estoient les mieux versez en tel genre de vers, si les choses estoient plus illustres par les paroles, ou les paroles par les sentences. Aussi mesloit-il tellement la severité des Philosophes avec les jeux amoureux, qu'il pouvoit sembler, et que ceux-cy empruntassent de l'authorité de celle-là, et [que celle-là] tirast reciproquement de la gaillardise de ceux-cy. »

(3) Cic. *ad Att.* II, 1 : « Meus autem liber totum Isocratis μυροθηκιον, atque omnes eius discipulorum arculos, ac nonnihil etiam Aristotelica pigmenta consumsit. »

(4) Cf. l'Ode de Ronsard à Bartolomeo Del Bene :

> Depuis que ton Petrarque eut surmonté la nuit
> De Dante et Cavalcant....

(5) « Au Moyen âge et même au seizième siècle, une phrase de latin copiée ou citée faisait autant partie de l'amour-propre de l'auteur qu'une pensée propre. » Sainte-Beuve, *Portraits de femmes* (Paris, 1852, in-12), p. 254.

(6) La lettre de Pic à Laurent, qui se trouve dans toutes les éditions des Œuvres de Pic (par ex. dans celle de Paris, Jean Petit, 1517, in-4°, fol. VII), était surtout lue et étudiée dans les *Auree epistole Johannis Pici Mirandule*, qui eurent alors de nombreuses éditions et servirent de livre d'enseignement. Citons les éditions suivantes : édition gothique non datée (Bibl. nat. Inv. Rés. Z. 751 ; Hain* 12.997); éd. de 1502, s. l., revue par Josse Bade (Ph. Renouard, *Bibliographie des impressions et des œuvres de Josse Badius Ascensius...*, Paris, 1908, in-8°, t. III, p. 161-162); —

éd. de 1508, portant la marque de Denys Roce (*ibid.*, p. 162) ; — éd. de 1510, par Michel le Noir pour Jean Petit (*ibid.*); — éd. gothique de Robert de Gourmont, entre 1498 et 1518 (Bibl. nat. Inv. Rés. Z. 790).

(7) Je cite d'après l'édition suivante: *Ioan. Pici Mirandulæ, hominis cum natalium splendore tum literarum quoque cognitione insignis, epistolæ non piæ minus quàm elegantes.* MDXXIX (1529). *(A la fin :)* Venetijs per Nicolaum Zoppinum. MDXXIX. Très petit in-8°, 44 ff. ch. La lettre à Lorenzo est aux fol. 5-8.

(8) C.-B.-F. Boscheron des Portes, *Hist. du Parlement de Bordeaux* (Bordeaux, 1877, in-8°), t. I, p. 117 : « Arnaud ou Arnoul de Ferron ou Le Ferron. . . . . avait reçu le jour, à Vérone, de Jean Ferron, que le cardinal de Bourbon attira en France sur sa réputation et qu'il fit recevoir conseiller au Parlement de Bordeaux. » D'autre part, les frères Lamothe, dans la préface de leur édition des *Coutumes du ressort du Parlement de Guienne* (Bordeaux, 1768, in-8°), disent simplement (t. I, p. XXXVIII) : « Arnauld de Ferron naquit, sans doute à Bordeaux, vers le mois de mai 1513, d'une famille qui, dès 1490 et 1499, avait donné des jurats à la ville, et à l'État des militaires, qui servirent dans les guerres de Naples, sous Charles VIII », et ils renvoient à « un ouvrage de Ferron intitulé *de rebus gest. gallor.* in-8°, 1555, fol. 32 ». S'ils avaient comparé les diverses éditions, ils auraient vu combien Ferron a hésité lui-même en parlant de celui de ses ancêtres qui guerroya sous Charles VIII. Dans l'édition in-8° de 1549, au fol. 31, on lit : « Tentavit etiam [Gonsalvus Aegidarius] Atellæ molas frumentarias occulte immisso milite frangere; sed accidit ut Mompenserius admonitus eo mitteret delectam equitum manum, in quibus fuit Helias Ferronus Burdigalensis, qui suppræfectus eius urbis paucis ante annis fuerat... »; et au fol. 31 v° : « Aubignius eo loco [Caietae] collectos Gallos, qui Gilberti Borbonii Mompenserii fœdera cum Ferdinando secuti non erant, in quibus fuere Helias Ferronus proavus noster, et Camillus Vitellius, aliique plures, perduxit.... » L'édition de 1555 (in-8°, fol. 31 v°- 32) supprime, dans le premier passage, le prénom *Helias* et la phrase relative *qui suppræfectus eius urbis paucis ante annis fuerat;* dans le second, remplace le prénom *Helias* par *Joannes* et omet les mots *proavus noster.* Ces variations généalogiques sont assez étranges et pourraient donner à croire que Ferron n'était pas très sûr de ce qu'il écrivait. — Il est assez remarquable que l'ouvrage historique de Ferron forme la suite de l'Histoire commencée par le Véronais Paul Émile.

(9) Sur les relations de Ferron avec Scaliger, voy. l'important travail de R. Dezeimeris, *Remarques et corrections d'Estienne de La Boëtie sur le traité de Plutarque intitulé* Ἐρωτικός,. Bordeaux, 1867, in-8°. C'est à Scaliger que Ferron dut le fragment du jurisconsulte Pomponius sur l'indivisibilité des servitudes, inséré par lui dans ses *In posteriorem partem consuetudinum Burdigalensium Commentarii* (Lugduni, 1538) comme provenant « ex vetustissimis quibusdam fragmentis carie corrosis... quæ nobis dono dedit Julius Cæsar Scaliger... excerpta e bibliotheca Petri Criniti... » (P.-F. Girard, dans la *Revue historique de droit français et étranger*, 1916, p. 492 et n. 2). — Ferron remercia Scaliger de ses bons offices en parlant par deux fois des ancêtres de l'humaniste et de l'humaniste lui-même dans son ouvrage historique (fol. 53 v° de l'éd. de 1549, et fol. 76 et 92 v° de l'éd. de 1555).

(10) Voy. Léon Dorez, *Le manuscrit de Dante offert au roi François Ier en 1519 par Jacques Minut...*, dans la *Revue des Bibliothèques*, XIII (1903), p. 207-223, Je complète ici les renseignements que j'ai donnés sur ce personnage. En janvier 1518, André Alciat, alors à Milan, lui dédie ses *Prætermissorum libri* dans une épître où il dit, entre autres choses : « Non enim me latet, quantum lota (quod ille ait) aure sis, quamque egregius patronus, ubi animum intenderis. Vidit certe id integerrimus prudentissimusque vir Antonius Pratus, cuius suffragio ad honestissimam hanc senatoriam dignitatem ascendisti; in qua hercle designatione se optimi iudicii, qui te

honori parem cognoscebat, et probatissimi animi hominem præstitit; qui ambitione sordibusque inconcussus, non alia re ductus magistratum hunc in te contulit, quam quod pontificiæ civilisque legis acutissimum interpretem Aureliano in gymnasio sciebat... Quantum credis me admiratum, cum succisivis horis, et (ut Græci dicunt) παρέργως, Atticæ linguæ operam dares, tam modico tempore te profecisse, ut præceptor ipse tuus Valerius Corbetes, iuvenis nobilissimus et mihi commercio studiorum perquam charus, dicere Græcum illum de te versiculum non dubitaverit : πολλοὶ μαθηταὶ κρείσσονες διδασκάλων. Sed hæc hactenus : vereor enim ne dum pluribus tecum ago, in omnium fortasse utilitatem delinquam, in qua nunquam desinis esse occupatissimus, dum constantissimus vir nunquam incassum tempus teris, dum domi advocatos audis, dum ius civile ad amussim perpendis, dum in senatu sententiam dicis, forisque nunc ad Helvetios pacandos legatus, nunc ad regiam majestatem nuncius vadis ..... » *Do. Andreæ Alciati Mediolanensis.... Omnes qui in hunc usque diem prodierunt.... Commentarii*, t. II (Basileæ, 1571, in-fol.), entre les coll. 137-138 et 139-140. — (Minuti, avant d'enseigner le droit à Orléans, y avait étudié et y avait appris le grec sous Girolamo Aleandro, qui, dans son *Diarium*, le désigne, en 1511, dans les termes suivants : *Minutius, postea doctor.* Voy. H. Omont, *Un journal autobiographique du cardinal Jérôme Aléandre*, Paris 1895, in-4°, p. 19. — Sur une mission en Suisse confiée par Lautrec à Minuti et à Ambrogio da Fiorenza en janvier 1521, cf. Sanuto, *Diarii*, t. XXIX, col. 540, 583, 597. — Notons qu'Aleandro, dans une liste de livres laissés par lui à Blois en 1514, inscrit un *Dante*, (*ibid.*, p. 32, n° 36). — L'année suivante, en janvier 1519, G. B. Egnazio dédie à Minuti son *De Cæsaribus* (Florentiæ, per hæredes Philippi Juntæ, petit in-8°); il parle, dans son épître, des relations du jurisconsulte avec Jean Grolier et avec Gianfrancesco Torresani d'Asola, le parent d'Alde Manuce, et, naturellement, le fait descendre de la *gens Minutia*. — En 1524, André Tiraqueau, dans l'avant-propos de son *De legibus connubialibus et iure maritali* (*Opera omnia*, Francofurti, 1597, in-folio, t. II), le met au nombre des grands humanistes du temps, à côté de Guillaume Budé, de François Deloynes, de Briand de Vallée et de Nicolas Bérault.

(11) Éd. de 1555, fol. 141 v°.

(12) *Ibid.*, fol. 301-301 v°.

(13) « Poésies du Roi François Ier, de Louise de Savoie, duchesse d'Angoulême, de Marguerite, reine de Navarre et Correspondance intime du Roy avec Diane de Poitiers et plusieurs autres dames de la cour » recueillies et publiées par M. Aimé Champollion-Figeac. Paris, Imprimerie Royale, MDCCCXLVII (1847), in-4°.

(14) Ms. 548 du fonds italien de la Bibliothèque nationale. Voy. Léopold Delisle, *Note sur un ms. des poésies de Pétrarque rapporté d'Italie en 1494 par Charles VIII*, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. LXI (1900), p. 450-458.

(15) *Œuvres de Clément Marot*, éd. Lenglet du Fresnoy, t. II (La Haye, 1731, in-4°), p. 70-71. — Lenglet ajoute dans une note : « Le refrain de ce chant... est tiré de ce vers de Pétrarque, *Arco per lentare piaga non sana*. Ce fut la devise que René, Roi de Sicile, prit après avoir perdu sa femme Isabeau Duchesse de Lorraine.... »

(16) Je dis « de François Ier » sous les réserves qui seront faites un peu plus loin, à propos des imitations dantesques.

(17) Ms. fr. 2372, p. 143. — Champollion-Figeac, p. 155. Cf. Saint-Gelais, éd. Blanchemain t. II, p. 67 :

Estant icy tout seul à la fenestre,

. . . . . .

Amour m'a dit : Regarde à main senestre....

(18) Éd. Salvo Cozzo, p. 301.

(19) Texte du ms. fr. 1793, fol. 79-79 v°.

(20) Ibid., par erreur : *Bien heureuse*.

(21) Le *g* est récrit sur un grattage. — Le ms. fr. 2372 (p. 177) porte nettement *sayette*.

(22) Les deux strophes suivantes manquent dans trois des mss. que j'ai consultés.

(23) Ms. 1723 : *Bienheureuse est*.

(24) Cette strophe ne se trouve que dans le ms. 1723.

(25) Éd. Salvo Cozzo, p. 65.

(26) Texte du ms. fr. 1723, fol. 84. — Champollion-Figeac, p. 50. — L'inspiration générale est celle de la belle chanson : *Chi è fermato di menar sua vita...* (éd. Salvo Cozzo, p. 89-90).

(27) Cf., dans le sonnet *S'amor non è* (*ibid.*, p. 146) :

Fra sí contrari venti in frale barca
mi trovo in alto mar senza governo,
sí lieve di saver, d'error sí carca....

De ces vers, il faut rapprocher celui de Dante sur l'Italie, bien plus énergique dans sa concision :

Nave senza nocchiero in gran tempesta... (*Purg.* VI, 77).

(28) Ms. *pensées*.

(29) Cf. le sonnet, si justement célèbre : *Passa la nave mia colma d'oblio | per aspro mare* (éd. Salvo Cozzo, p. 189-190) :

A ciascun remo un pensier pronto et rio....
La vela rompe un vento humido, eterno
Di sospir, di speranze e di desio....

Cf. aussi, dans le sonnet *Mille piagge :*

Legno in mar pien di pensier gravi et schivi... (*Ibid.*, p. 181).

On peut se demander d'ailleurs si l'auteur du sonnet français n'a pas plutôt imité un imitateur de Pétrarque, Serafino d'Aquila ou quelque autre pétrarquisant du commencement du XVI^e^ siècle :

Vanne, mio cor, in la infelice barca
De dolor fatta, che di gravi e diri
Affanni ha i remi, e d'asperi martiri
Ha le sue vele, e sol di pene è carca.
E del mio pianto amaro in el mar varca
Spenta da un vento d'ardenti sospiri
A quella ingrata, i cui crudi desiri
Barman che rompa il fil mia fatal Parca.

(*Le Rime di Serafino de' Ciminelli dall' Aquila*, a cura di Mario Menghini, vol. I, Bologna, 1894, in-8°, p. p. 164). Sur Serafino en France, cf. Joseph Vianey, *Le Pétrarquisme en France au* XVI^e^ *siècle* (Montpellier-Paris, 1909, in-8°), p. 13 et suiv.

(30) Un ms. dont Blanchemain s'est servi pour publier la *Chanson des astres* (qui commence : *La Tramontane ha bien sondé...*) portait en marge cette note : « La Tramontane, Anne de

Pisseleu, duchesse d'Estampes, maistresse de François Ier ». (*Œuvres complètes de Melin de Sainct-Gelays*, t. Ier, Paris, 1873, petit-8°, p. 121 et 125).

(31) Texte du ms. 1723, fol. 83 v° - 84. — Champollion-Figeac, p. 50.

(32) Cf., dans le sonnet : *S'amor non è* (Salvo Cozzo, p. 146) :

S'a mia voglia ardo, ond' è 'l pianto e lamento?
s'a mio mal grado, il lamentar che vale?
O viva morte, o dilectoso male,
come puoi tanto in me, s'io nol consento?
Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio...

(33) Dans le sonnet : *Tutto'l dì piango* (*ibid.*, p. 214) :

Trovomi in pianto et raddopiarsi i mali....

(34) *Sic* dans le ms. Peut-être faudrait-il lire : *et le mourir j'envie*. Cependant, cf. Bembo. *Rime* (Roma, 1548, petit in-4°, p. 38) :

Cosí' l viver m'ancide;
Cosí la morte mi ritorna in vita....

(35) Ms. *mes*.

(36) Ms. *rigoreuses*.

(37) Dans le sonnet : *Pace non trovo* (éd. Salvo Cozzo, p. 147) :

Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita....

(38) Dans le sonnet : *Passer mai solitario* (*ibid.*, p. 221) :

Lagrimar sempre è' l mio sommo diletto,
il rider doglia....

(39) Notons encore ce souvenir de Pétrarque (éd Salvo Cozzo, p. 160) dans le rondeau *En ma prison* (Champollion-Figeac, p. 41) :

Bride et esperon de ma felicité....
Quando'l voler, che con duo sproni ardenti
et con un duro fren mi mena et regge....

(40) Cf. les observations de Sainte-Beuve, *François Ier poëte*, dans les *Derniers portraits littéraires* (Paris, 1852, in-12), p. 62.

(41) Champollion-Figeac, p. 124. — Cette pièce serait plutôt de Marguerite ; cf. plus loin.

(42) A moins que la métaphore dantesque n'ait d'abord passé par Serafino d'Aquila; cf. éd. citée, I, p. 192 :

Ch'or possa al duro pianto aprir le porte.

(43) Champollion-Figeac, p. 130.

(44) *Ibid.* — Cf. *ibid.*, p. 10 : *Trempé au lac de trop longue esperance.*

(45) Cf. aussi *Par.*, XXVI, 62 :

Tratto m'hanno del mar dell'amor torto.

(46) Champollion-Figeac, p. 137.

(47) Les éditeurs modernes ont adopté la leçon, qui semble de beaucoup meilleure : *d'orror la testa cinta*. Mais la leçon *d'error* se trouvait, dès le XIVe siècle, dans de bons mss. de la

Commedia. Cf. Benevenutus de Imola, *Comentum super Dantis Aldigherii Comœdiam*, curante Jac. Phil. Lacaita, t. I (Florentiae, 1887, in-8°), p. 111-112 : « *et io ch'avea la testa cinta d'error*, idest qui habebam fantasiam turbatam tanta confusione ». — Le ms. offert par Minuti à François Ier en 1519 porte (ms. ital. 1469, fol. 29) : *d'orror*.

(48) *Ibid.*, p. 44. — Cf., dans la même ballade, le vers :

Plaisir pour dueil estoit leur vesture,

et dans la lettre versifiée du roi sur Pavie :

Couvrans leur peur du manteau de fainctise (*Ibid.*, p. 30),

que l'on pourrait rapprocher du passage suivant du *Purgatoire* (VII, 34-35) :

Quivi sto con quei che le tre sante
Virtù non si vestiro. . . . . .

(49) Ms. fr. 2372, fol. A.

(50) Ms. fr. 3940 (copie du commencement du XVIIe siècle).

(51) Ms. fr. 12484 (copie du XVIIIe siècle; le titre est certainement, comme celui du ms. précédent, la reproduction du titre du ms. original).

(52) Sur Dante et Marguerite de Navarre, voy. Enrico Hauvette, *Dante nella poesia francese del Rinascimento* (Firenze, 1901, in-8°), p. 16-58, et surtout Arturo Farinelli, *Dante e la Francia*, vol. I (Milano, 1908, in-8°), p. 317-356.

(53) Texte du ms. fr. 2372, p. 173, où ce rondeau paraît avoir été collationné avec l'original. — Cf. Champollion-Figeac, p. 52.

(54) Ms. fr. 3940, fol. 56 : *Pour notre bien mettre en captivité.*

(55) Dans le ms. fr. 2372, d'abord : *Et lors j'auray*, corrigé en *j'eliré*. — Ms. fr. 1723, fol. 77 v° : *Et lors j'auroy*. — Ms. fr. 25452, fol. 52 v°, et ms. fr. 3940, fol. 56 : *J'esliray*.

(56) Ms. fr. 3940, fol. 56 : *ma*.

(57) *Ibid.* : *par* (et 25 452).

(58) Mss. fr. 25452 et 3940 : *Je n'ay repos nul en adversité.*

(59) Ms. fr. 1723 : *en*.

(60) Tous les autres mss. : *Dont*.

(61) Ms. fr. 1723 : *en* (sur un grattage) *grand*.

(62) Ms. fr. 3940 : *la*.

(63) *Ibid.* (et 25452) : *Pour tout ensemble ennuy et moy deffaire.*

(64) *Ibid.* : *à*.

(65) Texte du ms. fr. 1723, fol. 69, sauf pour le troisième vers. — Champollion-Figeac, p. 124. — Le ms. fr. 1667 porte l'indication : R [oyne] DE NA [varre].

(66) La leçon *Dante*, qui naturellement est la bonne, ne paraît se trouver que dans le ms. fr. 1667, fol. 81, et dans le ms. 3458 de la Bibliothèque de l'Arsenal (cf. H. de La Ferrière-Percy, *Marguerite d'Angoulême...*, Paris, 1862, in-16, p. 105). Ce vers doit être une allusion au rondeau précédent.

(67) Texte du ms. fr. 1723, fol. 69, sauf pour le treizième vers. — Cf. Champollion Figeac, p. 125.

(68) Le ms. fr. 1667, fol. 81, donne cette excellente leçon, au lieu de *contrainctz*.

(69) Texte du ms. fr. 1667, fol. 81 v°, sauf pour le huitième vers. — Cf. Champollion-Figeac, p. 123-125. Le titre : *Response...* ne se trouve que dans le ms. 1667.

(70) Le ms. fr. 1723, fol. 68 v°, portait d'abord *dante....*; le reviseur a transformé l'*e* en *r*, a ajouté un *e*, et enfin gratté le mot suivant qu'il a remplacé par *patience*.

(71) Le reviseur du ms. fr. 1723 a gratté la fin du quatrième mot et gratté les mots suivants qu'il a remplacés par d'autres : Va esprouvant par *s*] *oy la vraie offence*.

(72) Ms. fr. 1723 : *Si Dieu vous ouvre de pleurs et plainctz la porte*.

(73) Ibid. : *Si nul plaisir la douleur reconforte*.

(74) Ms. fr. 1667 : *ignorance*.

(75) Cf. Marot, *Adieux à Madame de Soubise* (éd. Guiffrey, t. III, p. 391) : *Vien, le temps doulx ;* retire-toy, la bize....

(76) Ms. fr. 1667 : *Est ce*. — Cf. Marot, éd. Lenglet du Fresnoy, t. IV, p. 525 (dans une pièce de Charles Fontaine) : *Esse* Hebryeu, ou Grec, ou Latin ?

(77) Texte du ms. autographe (ms. fr. 6624, fol. 28); cf. Génin, *Nouvelles lettres de la reine de Navarre* (Paris, 1842. in-8°), qui date ce rondeau, avec un point interrogatif, de Fontainebleau et de 1530 (d'autres le placent en 1534). — On trouvera dans le présent volume la reproduction, sensiblement réduite, de ce beau document (planche XVII).

(78) Ms. fr. 1667, fol. 82 : *Du bien passé qui ne se peult rataindre*. Cf. Farinelli, *op. cit.*, t. I, p. 330 n.

(79) Sur ces vers, voy. Farinelli, t. I, p. 330-331.

(80) Ms. fr. 1667 : *vouloit*.

(81) *Ibid.* : *l'on a devocion*. — Génin a corrigé : *courre*.

(82) Texte du ms. fr. 2372, p. 114 (addition, d'une encre plus pâle que le reste du volume). — Champollion-Figeac, p. 147.

(83) Ms. fr. 3940, fol. 41 v° : *ma*.

(84) *Ibid.* — Le ms. fr. 2372 donne : *n'aviez*.

(85) Voy. E. Parturier, *Les sources du mysticisme de Marguerite de Navarre*, dans la *Revue de la Renaissance*, t. VI (1904), p. 2 et suiv.

(86) Ce poème se trouve aussi dans le ms. 521 du Musée Condé, sous le titre de « Petit traité contemplatif de la croix ». Voy. *Chantilly. Le Cabinet des Livres. Manuscrits*, tome II (Belles-Lettres), 1900, in-4°, p. 141.

(87) Ms. fr. 1723, fol. 52.

(88) ... per una selva oscura (*Inf.*, I, 2).

(89) Che la diritta via era smarrita (*Inf.* I, 3).

(90) Fol. 52 v°

(91) ..... in su quel punto
Che la verace via abbandonai (*Inf.*, I, 12).

(92) Questa selva selvaggia ed aspra e forte
Che nel pensier rinnuova la paura (*Inf.*, I, 6).

(93) E caddi come corpo morto cada (*Inf.*, V, 142).

(94) Allor fu la paura un poco queta (*Inf.*, I, 19).

(95) Cosí l'animo mio, che ancor fuggiva (*Inf.*, I 25).

(96) Poi ch' èi posato un poco il corpo lasso (*Inf.*, I, 28).

(97) Pâle souvenir du vers fameux :

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate (*Inf.*, III, 9).

(98) Fol. 53 v°. — Cf. Farinelli, *op. cit.*, vol. I, p. 334-335.

(99) Variante du premier vers de l'*Inferno :*

Nel mezzo del camin di nostra vita.

(100) Le ms. fr. 1723 donne *veult*; la leçon *vaulx* est empruntée au ms. de Chantilly. — Imitation certaine, quoique très faible, de la rencontre de Dante et de Virgile :

Quand io vidi costui nel gran diserto,
« Miserere di me », gridai a lui,
« Qual che tu sii, od ombra od uomo certo! » (*Inf.*, I, 64-66).

(101) Parlando cose che il tacere è bello,
Si com'era il parlar colà dov'era (*Inf.*, IV, 103-104).

(102) Fol. 56.

(103) Tu m'hai con desiderio il cor disposto
Sí al venir con le parole tue,
Ch'io son tornato nel primo proposto (*Inf.*, II, 136-138).

(104) Ripresi via per la piaggia deserta,
Sí che il piè fermo sempre era il più basso (*Inf.*, I, 29-30).

(105) Ces pièces paraissent inédites.

(106) Dans l'Épître de Frippelipes à Sagon, Marot les a réunis dans un même vers (éd. G. Guiffrey, t. III, p. 566-567) :

Je ne voy poinct qu'un Sainct Gelais,
Un Heroet, un Rabelais,
Un Brodeau, un Seve, ung Chappuy
Voysent escripvant contre luy [Marot].

(107) Ms. de Soissons n° 188, fol. 28 verso : *congnoistre ;* — en marge, de seconde main : *Brodeau.* — Bembo, *Rime*, Roma, 1548, p. 101 : E s'el mondo v'havea con quei che feo | L'opra leggiadre, *ond' Arno e Sorga crebbe.* Cf. Marot, éd. de La Haye (1731), t. II, p. 348 : De Jean de Meun *s'enfle le cours de Loire.*

(108) Ms. fr. 1667, fol. 193 : *Garenne.*

(109) Ms. fr. 1667 : *Petriacque.* — Ms. de Soissons : *Petrarche.*

(110) Ms. de Soissons : *de Bocasse et de Dente.*

(111) Ce vers manque dans le ms. de Soissons.

(112) *Sic* dans les deux mss.

(113) Ms. fr. 1667 : *Charue* ou *Charne?* La correction paraît certaine.

(114) Peut-être faudrait-il lire *acteur*, dans le sens d'*auteur*.

(115) Ces douze vers manquent dans le ms. de Soissons.

(116) Ce titre ne se lit que dans le ms. de Soissons.

(117) *Ibid.*, en marge, de seconde main : *Chappuys. Responce.*

(118) Ms. fr. 1667 : *luire.*

(119) Ms. de Soissons : *Pour en donner le subgect à Brodeau.*

(120) En marge : *Chappuys.* — Cet envoi ne se trouve que dans le ms. de Soissons où le premier dizain : *Ausone a faict...*, réduit à neuf vers, la *Replicque : Tous* (sic) *fleuves...* et l'*Envoy* : *Amour s'estoit...*, sont reliés par une accolade et cette note : « Fault mectre ces troys l'ung après l'autre », la première pièce étant, comme on l'a vu, attribuée à Brodeau, la seconde et la troisième à Chappuis.

(121) Il semble bien que ce fut le succès de l'*Orlando furioso* qui nuisit à la propagation de la *Commedia* dans la France du XVI^e^ siècle.

Dante auxiliaire du gallicanisme

dans le « De Episcopis Urbis » de Papire Masson (1586)

(1) Petit in-4°.

(2) Cf. Emile Picot : *Les Français italianisants au* XVI^e *siècle.* Paris. Champion, 1906-1907, t. I. pp. 364-367.

Arturo Farinelli : *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire.* Milano. Hœpli, t. I, pp. 512 et suivantes.

(3) La seule graphie régulière est *Papire* avec un *i* (et non Papyre). L'auteur avait pris ce nom pour se distinguer de son frère *Jean* qui portait le même prénom que lui et par une manie d'humaniste, il était allé le chercher chez la *gens Papiria* de la Rome antique qui se divisait en diverses familles : les Papirii Crassi, les Papirii Carbones, les Papirii Cursores, les Papirii Paeti et les *Papirii Massones* ou *Masones.*

(4) Papiri Massoni libri sex *de episcopis urbis,* qui romanam ecclesiam rexerunt, rebusque gestis eorum. Ad Henricum III, optimum maximumque Francorum Regem.

Parisiis Apud Sebastianum Nivellium, sub Ciconiis viâ Iacobaea MDLXXXVI Cum privilegio regis.

Gr. in-4° de 8 pp. non numérotées + 421 folios numérotés + 8 pp. non numérotées contenant une liste chronologique des papes + 40 pp. non numérotées constituant un index rerum et une liste d'errata.

(5) Papire Masson avait épousé en 1577 Denyse Godard ou Gaudar dont la mère était une Gobelin. François Perrot, par son grand-père Miles I^er Perrot, était également apparenté avec les De Thou et avec la famille de magistrats et d'industriels qui donnèrent leur nom *(Gobelins)* à l'industrie qu'ils créèrent et au quartier de Paris où ils l'établirent. Un certain nombre de membres de la famille Gobelin professaient les doctrines réformées.

(6) Papire Masson avait dans sa jeunesse approuvé la Saint-Barthélemy. Il avait depuis singulièrement évolué aux côtés des Pithou et de leur groupe. Il était loin d'être calviniste ; cela ne l'empêcha point d'écrire une *Vie de Calvin* dont on lui a parfois contesté à tort la paternité, et qui est remarquable d'impartialité étant donné l'époque où elle a été écrite.

(7) Castrain, De l'Isle Groslot, Gillot, les Pithou, Savaron, etc. Une lettre inédite de Paolo Sarpi datée de Venise 25 novembre 1608 et que nous publierons quelque jour, nous montre le moine vénitien chargeant un de ses correspondants de présenter ses hommages à Papire Masson et de lui demander communication de certaines « cose... spettanti alli riti, et costumi della chiesa, che non sarebbono vedutte da tutti con occhio grato ».

(8) *Vitæ Trium Hetruriæ procerum* Dantis, Petrarchæ Boccacii ad Paschalem Serenis-

simum Venetorum Ducem Papirii Massoni opera Parisiis ex typographia Dionysii a Prato, via Amygdalina ad veritatis insigne 1587.

(9) Il n'y a jusqu'à ce jour que des biographies sommaires ou incomplètes de Papire Masson. La meilleure et la plus exacte est celle de Jacques-Auguste de Thou : *Papirii Massoni vita* auctore illustriss. viro Iac. Aug. Thuano, senatus praeside » qu'on peut lire au début du T. I. des *Elogia* de Masson publiés par Jean Balesdens chez Sébastien Huré en 1638. On peut consulter encore les *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la République des lettres*, de Niceron, t. V. pp. 182-197 ; les *Hommes illustres* de Ch. Perrault, t. I, pp. 100-103. Il n'existe aucune bibliographie complète des œuvres de Papire Masson : la moins défectueuse est celle du P. Lelong dans sa *Bibliothèque historique de la France*.

(10) A la *Franco-Gallia* d'Hotman, Papire Masson répondit par un *Judicium Papirii Massoni de libello Hotomani* imprimé en tête de *Ad Franc. Hotomani Franco-galliam Antonii Matharelli Reginæ matris à rebus procurandis primarii, Responsio*, chez Frédéric Morel, petit in-8°, 1575.

Hotman répliqua par le *Matagonis de Matagonibus, decretorum baccalaurei, Monitoriale adversus Italogalliam sive antifrancogalliam Antonii Matharelli Alvernogeni*, petit in-8° MDLXXV, sans lieu et sans nom d'imprimeur, où il bafouait à la fois Masson et Matharel; et par le *Strigilis Papirii Massoni sive Remediale charitativum contra rabiosam frenesim Papirii Massoni Jesuitæ excucullati : per Matagonidem de Matagonibus, baccalaureum formatum in jure canonico, et in medicina, si voluisset*, MDLXXV sans lieu et sans nom d'imprimeur.

Papire Masson avait répondu au premier de ces deux derniers pamphlets par une *Responsio ad maledicta Hotomani cognomento Matagonis*, publiée chez Denys Du Pré 1575, petit in-4°.

(11) A. Farinelli : *Op. cit.*, t. I, p. 485.

(12) Cf. Magnus Crusius : *Nachricht von des Papirii Massoni ungedruckten spanischen Historie, und andern desselben Schriften*, dans *Hamburgische Vermischte Bibliothek...* Erster Band, Hamburg, gedruckt mit Piscators Schriften, 1743, pp. 48-56. Ce qui reste du manuscrit de l'*Historia Hispaniæ* se trouve à la Bibliothèque Nationale dans le Ms. f. fr. n° 24502 du folio 69 au folio 83.

(13) Le Ms. du f. fr. 5585 Arsenal, contient aux folios 73-78 une liste des œuvres manuscrites laissées à sa mort par Papire Masson. On y trouve la mention de *Scripta quaedam de Venetia et Florentia sed imperfecta.*

(14) A. Farinelli : *Op. cit.*, t. I, pp. 485-489. M. Farinelli est le premier qui ait fait ressortir l'importance de P. Masson comme vulgarisateur de Dante en France, bien que d'une façon fort incomplète. Il n'a pas eu connaissance du *De Episcopis Urbis*. Notons en passant que M. Farinelli parle du *Strigillum (sic)* d'Hotman (c'est *Strigilis* qu'il faut lire) et que, p. 489 il fait traduire en italien par Giuseppe Betussi les *Vitæ trium Hetruriæ procerum* de Masson. Or les *Vitæ* sont de 1587 et Betussi était mort depuis 14 ans quand elles furent publiées.

(15) Cf. *Matagonis Monitoriale*, *Op. cit.*, p. 34 ; *Strigilis Papirii Massoni*, *op. cit.*, p. 11.

(16) *De Episcopis Urbis*, Lib. V. f° 250. Adrianus V.

(17) *Annales Francorum*, p. 98, éd. de 1577.

(18) *Ibid*, p. 311.

(19) *Ibid*, p. 380.

(20) *De Episcopis Urbis*, Lib. II, f° 91. Anastasius II.

(21) *Ibid.* Lib. VI, f° 278. Clemens V.

(22) *Ibid.* Lib. VI, f° 280. Joannes XXII vulgo XXIII.

(23) Ms. de la Bibliothèque Nationale Latin 5148 : *Papirii Massoni historia summorum pontificum*, Lib. V. f° 91. Ce ms. de 183 feuillets constitue un supplément aux six livres publiés du *De Episcopis Urbis*, et a appartenu à Martin Billet de Fanière.

(24) *De Episcopis Urbis.* Henrico tertio... Papirius Massonus.

(25) *Ibidem*, Lib. II, f° 81-82. Anastasius II.

(26) *Ibidem.*

(27) Andreæ Alciati jur. clar. *De formula Rom. Imp.* libellus. Accesserunt non dissimilis argumenti Dantis florentini *De Monarchia* libri tres ; Rodulphi Carnotensis *De Translatione Imp.* libellus... Basileæ, per Io. Oporinum MDLIX.

(28) *Vitæ trium Hetruriæ procerum. Op. cit. Vita Dantis Alighierii* § VI : *Quos libros exul scripserit.*

(29) *De Episcopis Urbis*, Lib. V. f° 219. Celestinus IV. Voici en ce qui concerne les relations de la Papauté avec les princes temporels, en particulier avec les rois de France, la doctrine de P. Masson exposée dans le *De Episcopis Urbis* Lib. VI f° 266, à propos de Boniface VIII. On y retrouve comme un écho de la pensée dantesque... « Episcopos Urbis moneo, ne unquam reges amicos inimicos faciant. Non enim putent pontifices frenos se a Deo datos Regibus, ut eos pro arbitrio cohibeant velut equos intractatos et novos : admoneant et precentur, precesque eorum synceræ instar imperii erunt ; minari, terrefacere, arma ciere Episcopos non decet, summaque concordia inter principes suprema Pontificum potestas existimanda est ».

(30) *Paradis* ch. XI et XII. — *De Episcopis Urbis.* Lib. V. f° 216. Honorius III.

(31) *Paradis*, ch. XII. V. 114.

(32) *De Episcopis Urbis.* Lib. V. f° 216 et 217. Honorius III. — « Qua in re Honorius corruptis hominum moribus, disciplinæque ecclesiasticæ pene ruenti mederi ac consulere est visus. Sed maximam labem vir pius intulisse ecclesiæ Dei, quia Episcopi et Sacerdotes in sua quisque parochiali cura concionari soliti, his sibi succedentibus, conversi ad otium, id munus docendi dicendique, quod præstantissimum erat, abjicientes, sponte voluptati et genio indulgere cœperunt. Verum successores Honorii novas monachorum familias sæpe admittendo, nescio an deterius illo fecerint. Ac revera, publice interest excutere consilia moresque eorum qui hujusmodi societates introducunt. Sectarum enim principes inflati superbique sunt, seu illæ bonæ, seu malæ videntur. »

(33) *Ibid.* Lib. III. f° 152, Joannes IX.

(34) *Ibid.* Lib. V. f° 250 et f° 251. Adrianus V.

(35) *Ibid.* Lib. V. f° 252 et f° 253. Nicolaus III.

(37) *Ibid.* Lib. VI. f° 276. Clemens V.

(38) *Ibia.* Lib. V. f° 274. Martinus II, vulgo IV.

(39) *Ibid.* Lib. V. f° 259. Celestinus V.

(40) *Ibid.* Lib. VI. f° 412. Pius V (Pie V était de la famille des Ghislieri). Les deux passages allégués du *De Vulgari Eloquentia* sont l. I, 15 et l. II, 12.

(41) P. Masson n'en connaissait le titre et le contenu que par ce qu'en avait dit Giovanni Villani. Cf. *De Episcopis Urbis.* Lib. VI, f° 276. Clemens V.

(42) Martin Billet de Fanière qui préparait au début du XVIII^e^ siècle la publication du supplément en six livres au *De Episcopis Urbis* et de l'*Historia Hispaniæ* (éditions qui ne parurent jamais) écrit dans une note qui se trouve dans le Ms. 5584 Arsenal, au feuillet non chiffré qui suit le folio 108 : « Vix nostri Massonis emerserat e prelo admirabilis illa lucubratio de Epis Romæ, cum heu perpetuo optimarum rerum fato reprehensores nescio qui adversus eam acriter pugnare cœperunt ac palam et publice multa in ea redarguire... Ille clamoribus ac conviciis nihil commotus, verecunde nihil a se asseveratione affirmatum sed opinione a priscis scriptoribus docta solummodo traditum esse ».

(43) Cette lettre se trouve à la p. 81 du Ms. de la Bibliothèque Nationale F. Fr. Nouv. acquisitions n° 1086, qui est un recueil de lettres variées. Deux autres copies de la même lettre avec quelques variantes et quelques passages barrés se trouvent dans le Ms. de l'Arsenal n° 5585 aux folios 82 et 83.

(44) « At hoc scio opus meum non egere commendatione, utilitatem enim suam libri ipsi ostendent ».

(45) C'est ce qui explique que les *Gesta collationis Carthagini habitae*... publiés en 1588 par Masson sont dédiés, non pas à Sixte-Quint, mais à Isabelle d'Autriche, la veuve de Charles IX.

(46) Cf. Possevin : *Apparatus Sacer.* Edition de Cologne 1608, t. II, p. 210.

(47) Cf. J. A. de Thou : *Papirii Massoni Vita. Op. cit.* « Posteritati quæ recte secusque dictis decus aut infamiam incorrupto judicio olim responsura esset, integrum negotium relinquebat »... Papire Masson devait en outre, vers la fin de sa vie, accentuer encore son gallicanisme, et le rendre plus combatif. Cette nouvelle phase sera marquée par la publication des œuvres d'Agobard (*Agobardi opera*), Paris, Denys Du Val 1605 in-8°, qui furent également mises à l'index, et par l'activité qu'il mit, avec quelques autres parlementaires comme Jean Savaron, à la lutte contre ceux que Savaron, dans une lettre à P. Masson du 25 novembre 1608 (Ms. Arsenal 5585 f° 80, publiée dans A. Vernière : *Le Président Jean Savaron*, Clermont 1892) appelait « quelques factieux partisans de Rome ».

(48) Cf. A. Farinelli. *Op. cit.* t. I, p. 517.

(49) Ms. Bibl. Nat. Latin 11416, f°· 76 et 77.

(50) Cf. A. Farinelli : *Op. cit.*, t. I, pp. 520-522.

(51) Ms. Bibl. Nat. Latin 11416, f° 80.

(52) *Ibidem.*

(53) *Ibidem.*

(54) *Ibidem*, f° 85.

(55) *Ibidem*, f° 86 : « In Adrianum. V. p. 250, Profert Dantis versus, etc..., f° 86 : « in Nicolao III, p. 152 versus adfert Dantis quibus apud Inferos collocatus est... etc. Les censures de Baronius sont à la troisième personne.

(56) Cf. *Ibidem* f° 80. A propos d'une citation de Rutilius contre les moines, Baronius déclare qu'il faudrait avertir que cet auteur est un ennemi des moines.

(57) Ms. Bibl. Nat. Latin 5148. Dans ce supplément dont la rédaction n'est qu'ébauchée, Dante est invoqué en particulier aux folios 34, 91, 93, 95. Les principaux chants de la *Divine Comédie* et les principaux passages allégués sont les suivants : Enfer, chant III, chant XI, chant XIX (v. 56-57), chant XXVII (v. 100-102) ; Purgatoire, chant III ; Paradis chant IX (v. 132), chant XXVII (v. 22-24), chant XXX (v. 145-148).

(58) *Ibidem* f° 95.

(59) *De Episcopis Urbis*, L. IV, f° 174. Gregorius VI. « Nihil fingere scio (veritas enim mihimetipsi amicissima est) et si fingere scirem, nollem tamen fictionibus dedecorare historiam nutricem veritatis ».

(60) J. A. de Thou : *Papirii Massoni Vita*, op. cit.

(61) *Annales Francorum*, édition citée, Lib. III, p. 211.

(62) *Purgatoire*, ch. XX v. 43-44.

Dante et Delacroix

(1) Nous devons une vive reconnaissance à M. Etienne Moreau-Nélaton, le savant historien de *Delacroix raconté par lui-même* (Paris, 2 vol. 1916), qui nous a ouvert généreusement les trésors de sa collection de dessins du maître.

(2) *Iconografia Dantesca*, Firenze 1898 ; et aussi Marco Besso, *La Fortuna di Dante fuori d'Italia*, Roma, 1912.

(3) H. Lapauze, *Les dessins d'Ingres au Musée de Montauban*, t. II, texte, cahier IX.

(4) Musée Condé, à Chantilly, et Musée Bonnat, à Bayonne.

(5) *Journal d'Eug. Delacroix*, publié par P. Flat et René Piot, Paris 1893, 3 vol.

(6) *Journal*, 2 août 1854, 5 oct. 1856, 3 sept. 1858, 12 oct. 1859.

(7) *Journal*, 17 juin 1855.

(8) *Journal*, 9 mai 1824.

(9) Rev. de Paris, t. XV, 1830.

(10) Al. Dumas, *Mes mémoires*, t. IX, p. 107.

(11) *Journal*, 11 avril, 3 mai 1824.

(12) *Journal*, 14 mars 1824.

(13) *Journal*, 22 décembre 1853.

(14) *Journal*, t. I, p. p. 45, 68.

(15) *Journal*, t. I, p. 112, 9 mai 1824.

(16) Collect. Moreau-Nélaton.

(17) Au Musée de Rouen.

(18) Purgatorio, X, 73-93.

(19) *Journal*, 3 oct.

(20) Inferno, IV, 64-102.

(21) *Lettres inédites* publiées par Maurice Tourneux dans l' « Artiste », décembre 1904 (lettre du 9 août 1842).

(22) Lettre à Sensier, 27 juillet 1869 (dans M. Tourneux, *E. Delacroix devant ses contemporains)*, 1886, p. 123.

(23) Mémoire publié pour la première fois par M. Moreau-Nélaton, *Delacroix raconté par lui-même*, t. I, p. 190. — Le croquis dans A. Robaut, *L'œuvre complet de E. Delacroix*, 1885, n° 824.

(24) A M. Baillehache. Voir Moreau-Nélaton, op. cit., t. II, p. 97. 100.

(25) Collect. de M. Moreau-Nélaton, qui le date, à cause du crayon très écrit, des environs de 1830.

(26) 17 oct. 1849 et 27 avril 1854.

(27) Donation Moreau-Nélaton, n° 121 (au Mus. des Arts Décoratifs). — Voir aussi Moreau-Nélaton et Alf. Robaut, *L'Œuvre de Corot*, 3 vol. passim.

(28) T. I, p. 289, 299, etc...

Dante et l'« Exilé » (1832)

(1) *L'Exilé, Journal de littérature ancienne et moderne.* Paris, Imprimerie de Pihan, Delaforest (Morinval), rue des Bons-Enfants, n° 34, 1832-1834, 12 livraisons en 4 vol, in-8°.

(2) R. Barbiera, *La Principessa Belgiojoso.* Milano, Treves, 1902, in-16. chap. VI, Gli Esuli italiani a Parigi.

(3) Sur la première idée du journal et sur l'Académie des Exilés, à Mâcon, voir tome IV, p. 447-448.

(4) *L'Exilé*, t. I, p. 11.

(5) T. IV, p. 76.

(6) *Vita di Dante*, t. I, p. 220-261.

(7) *Cenno sul carattere e sui pregi della poetica di Dante*, I, 334-387.

(8) T. II, p. 12-55.

(9) T. III, p. 171.

(10) T. III, p. 143.

(11) Nuova Antologia, *Parigi or fa cinquant' anni*, 15 octobre, 15 décembre 1881, avril 1882.

(12) Nous rappelons à nos lecteurs non Italiens que mensonge se dit en italien *bugia*. D'où l'erreur de Bellini.

Franz Liszt et la « Divine Comédie »

(1) *Franz Liszt*, 1908, p. 187.

(2) *Franz Liszt als Künstler und Mensch* (II², 1894, p. 17).

(3) Liszt n'aurait pas désavoué ces phrases, qui se trouvent dans une lettre à Baudelaire du peintre Paul Huet (1803-1869). Voyez la biographie de l'artiste par M. René-Paul Huet (1911, p. 470).

(4) *Coup d'œil rapide sur le Génie du Christianisme*, 1802, p. 31.

(5) *De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, I, ch. X.

(6) En 1823, Brait Delamathe donne une traduction en vers « enrichie d'un plan géométral de l'Enfer »; on peut citer encore A.-F. Artaud, puis A. Deschamps (1831); beaucoup d'autres viennent à leur suite.

(7) P. 3 du 4e vol. des *Œuvres* publ. en 1833.

(8) Je renvoie à la belle étude de M. Schneider

(9) *Journal* I. 1893, p. 68, p. 113.

(10) *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir*, 1880, p. 153.

(11) Voyez son volume intitulé *Critique et Littérature musicales*, 1850.

(12) *Mémoires*, 1870, pp. 140 et 141.

(13) Cité, d'après une lettre à Mme de Wittgenstein, dans l'excellent ouvrage de M. Chantavoine (*Liszt*, 1910, p. 22).

(14) *Nélida*, par Daniel Stern, 1846, p. 161.

(15) *Franz Liszt's Briefe* publ. par La Mara, I. 1893, p. 7.

(15 *bis*) *Revue et Gazette musicales de Paris*, n° du 14 juin 1835.

(16) Voyez *George Sand et ses amis*, par A. Le Roy (1903, p. 301) et *Une Histoire d'amour*, par Paul Mariéton (1897, p. 226).

(17) P. 311, de l'édition de 1869.

(18) Elle se laisse éblouir par les images sublimes de Dante, mais à la condition que Dante « tombe juste » (Lettre écrite à Sainte-Beuve en 1834, dans les *Lettres*... publiées par M. S. Rocheblave, 1897, p. 151), Dans les *Lettres d'un voyageur* (lettre à Meyerbeer, sept. 1836), elle évoque aussi Dante qui « s'épouvante ou s'attendrit » à chaque pas de son voyage merveilleux.

(19) *Critique et Littérature musicales*, 1850, pp. 7 et 10.

En confirmation de cette indication extrêmement intéressante, voir différents portraits de Listz, reproduits dans les planches illustrant ce chapitre.

(20) Voyez un portrait de 1835, reproduit dans le *Liszt* de Julius Kapp (1909) entre la p. 112 et la p. 113. Cf. la photographie donnée par A. Göllerich dans l'ouv. déjà cité (entre la p. 70 et la p. 71).

(21) Le comte Apponyi ne l'avait pas encore vu ainsi accoutré, et il ne le reconnut pas tout d'abord. (Journal, publié par E. Daudet, III, 1914, p. 265).

(22) Lettre de 1837 à Pictet, dans les *Pages romantiques* de Liszt, publ. par M. Chantavoine, p. 129.

(23) J'emprunte ces extraits du *Journal de Piffoël* à l'ouvrage de Wladimir Karenine (Mme Komarow), *George Sand*, II, 1899, p. 356 et pp. suivantes.

(24) *Pages romantiques* de Liszt, p. 167.

(25) L'expression est de Lamartine, pour qui Liszt improvisa quelques années plus tard, à Saint-Point (*Cours familier de littérature*, X. p. 181).

(26) Lettre à Pictet déjà citée.

(27) W. Karenine, ouvr. cité, II, p. 451. Cela fournit à Balzac quelques traits pour sa *Béatrix*.

(28) Le doute, la curiosité, la crainte de l'avenir, le désir de savoir tenaient sans cesse son esprit dans l'inquiétude. Il allait, répétant : « Qu'est-ce que cela veut dire? » écrit Pictet. On a prétendu que dans le livre de l'hôtel à Chamonix, il se donna la qualité de « musicien philosophe » et déclara qu'il venait du doute et allait à la vérité.

Liszt parle quelque part de la destinée humaine « toujours menacée, dans l'ombre par une fatalité irrévocable ».

(29) W. Karenine, ouvr. cité II, p. 358.

(30) *Une Course à Chamonix, conte fantastique*, par Adolphe Pictet, major fédéral d'artillerie, 1838.

(31) Elle avait appris toute seule l'italien pour arriver à lire la *Divine Comédie* (*Florence et Turin*, par Daniel Stern, 1862, p. 5 de la préface).

(32) *Le Cap Plouha, dialogues sur Dante et Gœthe*, 1864, premier dialogue.

(33) *Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*, 1er livre.

(34) *Lettres d'un voyageur*, éd. citée, p. 358.

(35) Je n'ai pas besoin de rappeler que Liszt jugeait de même; cependant, quand il met la mélodie des « folies d'Espagne » dans sa *Rhapsodie espagnole*, il emprunte plutôt à l'Espagne de l'histoire musicale qu'à l'Espagne de son temps.

(36) Voyez l'ouvrage déjà cité de W. Karenine, II, p. 358.

(37) *Nouvelle biographie de Mozart*, II, 1843, p. 72.

(38) *Les Rayons et les Ombres* (que la musique date du XVIe siècle).

(39) *Musikalische Leiden und Freuden* (impr. en 1823).

(40) *Musiciens du passé*, etc., 1880, p. 153.

(41) Liszt se contentait de peu, quand il s'agissait d'histoire de l'art. Il jugeait que, dans

Lohengrin, Wagner avait « coloré son langage d'une teinte ancienne qui ajoute à l'effet général » (*Journal des Débats politiques et littéraires*, 22 octobre 1850). Par une transcription, il a témoigné de son admiration pour le très douteux *Ave Maria* d'Arcadelt.

(42) Voyez les *Pages romantiques* publiées par M. Chantavoine.

(43) Liszt considérait que, dans *Egmont*, Beethoven avait donné « un des premiers exemples des temps modernes », en puisant « son inspiration immédiatement dans l'œuvre d'un grand poète » (*Liszt*, par M. Chantavoine, p. 142).

(44) *Liszt*, par M. Chantavoine, p. 46. Liszt abrège de quelques années la vie de Béatrice.

(45) Il fallait nommer ici Laure et Pétrarque, mais Liszt n'a pas la mémoire très sûre, surtout quand il parle de Béatrice. On vient déjà de le remarquer. Il lui arrive aussi d'attribuer à Senancour ce que Ballanche a dit d'elle.

(46) Voyez l'article de Mme Dora Melegari, *Une amie de Liszt*, dans la *Revue de Paris* du 1er sept. 1897, p. 197.

(47) *Pages romantiques*, p. 168.

(48) *Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein* (IVe vol. de la Correspondance, publiée par La Mara, 1899, p. 15).

(49) Les démons de Milton se bornent à discourir, observe Lamennais (voyez la traduction de la *Divine Comédie*, publiée par E. D. Forgues, dans les œuvres posthumes de Lamennais, 1863, p. 123).

(50) *Esquisse d'une philosophie*. III, 1840, p. 390.

(51) *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*, Leipzig, 1851, p. 50.

(52) *Gesammelte Schriften*, publ. par Mme Lina Ramann, IV, 1882, p. 99.

(53) *Ges. Schriften*, V. 1882, p. 192.

(54) IVe vol. de la Correspondance déjà citée, p. 203.

(55) IIIe vol. de la Correspondance, p. 22. Il écrit le 3 juin à Rubinstein qu'il avait ébauché le plan de la *Divine Comédie* (Correspondance I., 201).

(56) *Franz Liszt*, par Julius Kapp, 1909, p. 210.

(57) *Correspondance*, IVe vol., p. 228.

(58) *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, II, 1887, p. 76. Cf. *La Correspondance de Wagner et de Liszt*, trad. Schmitt, I, 1900, p. 82. Le 23 avril 1856, Liszt était seulement « tout près de terminer l'Enfer » (Correspondance, éd. La Mara, V. p. 69).

(59) « On s'entend mieux à nous figurer les Enfers ou même les Purgatoires », etc. (Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, II).

(60) *Briefwechsel*, II, p. 82. Dans une lettre précédente (fin de 1854), Wagner avait annoncé à Liszt quelle révélation avait été pour lui la lecture de Schopenhauer (*ibid.* p. 45). Une lettre du 14 juin 1855 à Mme de Wittgenstein laisse entrevoir que Liszt ne resta pas sourd à la prédication philosophique de Wagner (*Corresp.* publ. par La Mara, V. p. 29).

(61) Sa description satirique de l'improvisation de Liszt révèle les préoccupations descriptives habituelles au pianiste. Heine abuse peut-être des confidences du musicien ; un peu d'exagération lui suffit pour le rendre comique (Voyez *De tout un peu*, 1867, p. 301).

(62) Lettre à Mme de Wittgenstein (1861) dans le 5e vol. de la Correspondance, p. 129.

(62 *bis*) *Dante. Introduction à l'étude de la Divine Comédie*, 1911, p. 371.

(63) *Rome. Souvenirs d'un musicien*, 1904, p. 118.

(64) *Liszt*, par A. Göllerich, p. 4.

(65) Correspondance, IIIe vol. 1894, p. 103, lettre de janvier 1858.

(66) *Le cap Plouha*, p. 79.

(67) *Gazette musicale de Paris*, 1835, p. 199.

(68) *Nélida*, p. 161.

(68 *bis*) P. 17 de la partition.

(69) *Pages romantiques*, p. 134.

(70) *Journal*, I, p. 364.

(71) Il y a deux conclusions à la Symphonie : la première, approuvée par Wagner, se termine par des accords de plus en plus doux (cf. ce que Liszt dit de *Lohengrin* et du *Requiem* de Berlioz). Mme de Wittgenstein, dit-on, demanda des témoignages de félicité plus éclatants.

(72) M. Chantavoine a donné une très précise analyse technique de cette sonate dans son *Liszt* (p. 176 et pp. suivantes) ; il y montre bien la lutte entre deux principes contraires.

(73) P. 22, 1re portée.

(74) P. 35 et p. 36.

(75) Liszt termine par le choral allemand « Ce que Dieu fait est bien fait. »

(76) Comparez les traits ascendants, p. 12, 2e portée, dans les variations (version originale pour l'orgue; éd. Peters.) et les traits de la p. 94, dans la *Fantasia quasi una sonata* (éd. Schott).

(77) *Grand Traité d'Instrumentation*, p. 233.

(78) Il semble qu'il l'ouvrait au hasard pour y trouver conseil. Certains passages de ses lettres le laissent croire.

(79) Correspondance, publ. par La Mara, V, p. 200. Liszt ajoute que, si Rossini entendait le passage en question, il saisirait vite ce que cette musique signifie : il est bien regrettable qu'il ne l'explique pas. Dans une lettre à Louis Köhler, il le louait d'avoir bien compris ce que signifiait l'un des motifs de sa sonate en *si mineur*, opposé aux « coups de marteau » du début (*Corresp.* I, 1893, p. 157). Ici encore, nous souhaiterions un peu plus de précision (8 juin 1854).

(80) Si, d'ailleurs, on veut apprendre, d'une manière générale, comment Dante a inspiré les musiciens, il faut recourir aux deux études de M. Bellaigue, publiée dans la *Revue des Deux Mondes* (1er janvier 1902), et dans le *Journal des Savants* (*Dante et la Musique*) 1905, p. 255, où il rend compte d'un ouvrage de M. Arnaldo Bonaventura.

L'orthodoxie de Dante et la critique française de 1830 à 1860

(1) Voir de Batines, *Bibliografia dantesca*, t. I. p. 260 et 264, pour Lunéville, Chambéry, Lyon. A Marseille, en 1838, parut *Lo inferno della Commedia*, coi comento di Guiniforte delli Bargigi ; à Riom, en 1841, *Fragment d'une nouv. trad. de l'Inferno de Dante*, par Mlle E.

(2) Cité p. 203-4, par Lecigne, *Brizeux, sa vie et ses œuvres*, Lille, 1898.

(3) Sainte-Beuve. *Causeries du lundi*, t. XI, p. 199, Paris, Garnier frères, 4e éd. ; H. Rigault, *Œuvres complètes*, Paris, 1859, t. II, p. 464, ou *Journal des Débats*, 9 février 1854.

(4) Par exemple, Delécluze dans *Florence et ses vicissitudes*, 1215-1290, Bruxelles, 1837 ; Ouvré dans sa thèse latine, *De Monarchia Dantis Alighierii*, Paris, 1853.

(5) Delécluze, *Dante Alighieri ou la poésie amoureuse*, Paris.

(6) Voir A. Counson, *Dante en France*, Erlangen et Paris, 1906, p. 187.

(7) P. 211 de *La Grèce. Rome et Dante*, Paris, 1848, mais ces études avaient d'abord paru dans la *Revue des Deux Mondes*, en 1839.

(8) *La justice dans la Révolution et dans l'Eglise*, t. III, p. 400 de l'éd. de 1868.

(9) Chateaubriand, *Œuvres complètes*, t. II, p. 146 et 253, Paris, Garnier frères.

(10) Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, t. II, p. 6, Paris, 1811 ; — N. Lemercier, *Cours analytique de littérature générale*, t. III, p. 101, Paris, 1817 ; — Sismondi, *De la litt. du midi de l'Europe*, t. I, p. 354-356, Paris, 1813.

(11) *De l'art chrétien*, Paris, La 2e éd., est de 1861.

(12) Rio, *Epilogue à l'art chrétien*, 1872, t. II, p. 304.

(13) Lecanuet, *Montalembert*, t. I, p. 279, Paris, 1895.

(14) Rio, *Epilogue*, t, II, p. 124.

(15) Lecanuet, *Montalembert*, t. I, p. 132, 271 et suiv.

(16) Rio, *Epilogue*, t. II, p. 126 suiv.

(17) Villemain, *Cours de litt. franç., Litt. du moyen âge*, 10e leçon, 1830, t. I, p. 353.

(18) Lecanuet, *Montalembert*, t. I, p. 81.

(19) Rio, *Epilogue*, t. II, p. 126, 140.

(20) Lecanuet, *Montalembert*, t. II, p. 2-3.

(21) Lecanuet, *Montalembert*, t. I, p. 331.

(22) C.-A. Ozanam, *Vie de Frédéric Ozanam*, Paris, 1879, p. 254.

(23) *Litt. du Moyen âge*, ouv. cité, t. I, p. 398, 12e leçon.

(24) Plus tard paraîtront les deux ouvrages suivants de Rossetti avec les mêmes intentions que les premiers : *Il mistero dell'amor platonico del medievo, derivato dai misteri antichi*, Londra, 1840, 5 vol. — *La Beatrice di Dante*, Londres, 1842.

Le résumé que nous donnons dérive aussi bien des deux derniers ouvrages que des deux premiers.

(25) *Il mistero dell'amor platonico*, t. II, p. 392.

(26) *La Div. commedia con comento analitico*, II, p. 355, 487.

(27) *Il Mistero*, t. V, p. 1418.

(28) Surtout dans *Sullo spirito antipapale* et auparavant dans le *Comento analitico*.

(29) *Sullo spirito antipapale*, p. 403.

(30) *Id.*, p. 378.

(31) Carducci, *Opere*, X, p. 230.

(32) Arnaldo della Torre, dans le *Bollettino della società dantesca italiana*, 1907, N. S. t. XIV, p. 283.

(33) Nous ne parlons que de la France. Voir Ozanam, *Dante et la philosophie catholique au XIIIe siècle*, Paris, 1839, p. 259.

(34) Voir *Biographie des hommes vivants*, t. I, Paris, L. G. Michaud, septembre 1816 ; F. Masson, *Le département des affaires étrangères pendant la Révolution*, Paris, 1877, p. 460.

(35) P. XXV, de la 3e éd. de sa traduction de la *Divine Comédie*, Paris, 1846.

(36) Lamartine, *Souvenirs et Portraits*, t. II. Paris, 1872.

(37) Calemard de la Fayette. *Dante, Michel-Ange, Machiavel*, Paris, 1852. — *Le Purgatoire* du Dante traduit en vers par Louis Ratisbonne, Paris, 1856. Préface. — Dante Alighieri, *Œuvres mineures*. Poésies complètes traduites par Sébastien Rhéal, Paris 1852. Préliminaires. — Drouilhet de Sigalas, l'*Arte in Italia*, t. II, chap. V, 1853 (trad. d'une œuvre française dont nous n'avons pas vu le texte original). — Quant aux autres écrivains cités, des précisions bibliographiques seront données plus loin sur eux.

(38) Il est vrai qu'Ozanam, de son côté, n'a peut-être pas lu, sans profit, l'article consacré par Schlegel à Dante, Pétrarque, Boccace dans la *Rev. des Deux Mondes*, d'août 1836.

(39) *Dante et la philosophie catholique* (1839), p. 265.

(40) *Id.*, p. 258.

(41) *Id.*, p. 259.

(43) *Id.*, p. 263.

(44) Lecanuet, ouv. cité, I, 301.

(45) Nous avons parlé plus haut des lectures que Montalembert faisait en 1836 avec sa jeune femme.

(46) Chez le marquis de Grammont, grand-père de Mme de Montalembert, Cf. Lecanuet, ouv. cité, II, 75.

(47) Rio, *Epilogue à l'art chrétien*, II, 338.

(48) Lamennais, p. 35, 51 suiv., 54 de Dante-Lamennais, *La Divine Comédie*, éd. de 1862, t. I.

(49) *Dante ou la poésie amoureuse*, p. 587.

(50) Voir *Bollettino della soc. dant. ital.*, XIV, 1907, p. 285.

(51) *Bollettino della soc. dant. ital.*, XIV, 1907, p. 285.

(52) Elles sont de 1847, mais nous les avons lues dans *Œuvres* de Ph. Chasles, *Le Moyen-Age*, Paris, 1876.

(53) *Dante hérétique*, p. IX, XII, XV.

(54) *Id.*, 439 suiv., 449 suiv.

(55) *Id.*, p. 421 suiv.; 450.

(56) *Id.*, p. 420, 450.

(57) *Id.*, p. 145.

(58) *Dante et le Moyen-Age*, p. 328, 331, 332.

(59) *L'Athenæum français*, 27 mai 1854.

(60) *Journal des Débats*, 9 février 1854, L'*Athenæum français*, 27 mai 1854.

(61) Voir p. XV d'un livre de Boissard dont nous allons maintenant parler (2e éd.)

(62) *Dante Alighieri et la littérature dantesque en Europe, Revue des Deux Mondes*, 1er décembre 1856.

(63) A.-F. Ozanam, *Œuvres complètes*, t. IX, 4e éd. Paris, 1873, p. 130.

(64) C.-A. Ozanam, *Vie de F. Ozanam*, Paris, 1879, p. 439; — Chocarne, *Le P. Lacordaire*, 1866, 2e édit., p. 506.

(65) Ozanam, *Œuvres complètes*, t. IX, p. 184, 294.

(66) E. Spuller, *Lamennais*, Paris, 1892, p. 339.

(67) Dante-Lamennais, la *Divine Comédie*, éd. de 1862, § V, p. 101 du t. I.

(68) *Id.*, § V, p. 71-73.

(69) *Id.* p. 84.

(70) *M. de Lamennais et ses œuvres posthumes. Rev. des Deux Mondes*, 15 août 1857.

(71) *Dante traduit par Lamennais. Rev. des Deux Mondes*, 30 avril 1856.

(72) *La Divina Commedia, versione di F. Lamennais*, t. II, p. 75, Saggi critici, Milano, 1914

Exposé des textes

P. DE NOLHAC, Conservateur honoraire des Musées nationaux
Pour le VI^e Centenaire de la mort de Dante (Sonnet) 9

A. JEANROY, Professeur de langues et de littératures méridionales, à la Sorbonne.
Dante et les troubadours 11

P. SABATIER, Professeur d'Histoire du Christianisme à l'Université de Strasbourg.
Saint François d'Assise et Dante 23

H. HAUVETTE, Professeur de langue et de littérature italiennes, à la Sorbonne.
Réalisme et fantasmagorie dans la vision de Dante 37

J. LUCHAIRE, Inspecteur Général de l'Instruction Publique.
Quelques observations sur le style de la Comédie 53

E. JORDAN, Professeur à la Sorbonne.
Le Gibelinisme de Dante ; la doctrine de la Monarchie universelle. 61

L. AUVRAY, Bibliothécaire principal à la Bibliothèque nationale.
Les miniatures du manuscrit de l'« Enfer », à Chantilly 93

P. DOREZ, Bibliothécaire principal à la Bibliothèque nationale.
François I^er et la « Commedia » 107

P. RONZY, Professeur de Littérature italienne à l'Université de Grenoble.
Dante auxiliaire du Gallicanisme dans le « De Episcopis Urbis » (1586) 125

R. SCHNEIDER, Professeur d'Histoire de l'Art moderne, à la Sorbonne.
Dante et Delacroix 137

P. HAZARD, Chargé de Cours, à la Sorbonne.
Dante et « l'Exilé » (1832) 157

A. PIRRO, Chargé de Cours de l'Histoire de l'Art à la Sorbonne.
Franz Liszt et la « Divine Comédie » 165

G. MAUGAIN, Professeur de Littérature italienne à l'Université de Strasbourg.
L'Orthodoxie de Dante et la critique française de 1830 à 1860 .. 185

L. BÉNÉDITE, Conservateur du Musée Rodin.
Dante et Rodin 209

GUSTAVE KAHN, Homme de lettres.
L'Inspiration dantesque chez Paul Dardé 221

NOTES .. .. 227 à 272
EXPOSÉ DES TEXTES 273
EXPOSÉ DE L'ILLUSTRATION 275

Exposé de l'illustration

PLANCHE I — Chapitre *Saint François d'Assise et Dante.*

Détail de la grande fresque de la *Chasteté*, attribuée à Giotto, dans la crypte d'Assise .. 24

PLANCHE II — *Saint François d'Assise, transporté mourant à Sainte-Marie des Anges, bénit sa ville natale.* Tableau de F.-L. Benouville, (Salon de 1853), Musée du Louvre .. 28

PLANCHE III — *Mariage mystique de Saint François d'Assise avec la Chasteté, la Pauvreté et l'Humilité.* Tableau de Pietro di Sano, au Musée Condé, Chantilly. 30

PLANCHE IV — Chapitre *Réalisme et fantasmagorie dans la vision de Dante.*

Lucifer et la descente de Virgile et de Dante le long des membres velus du monstre. Dessin de Botticelli, pour l'*Enfer* .. 42

PLANCHE V — Coupes schématiques de l'*Enfer*. .. 44

PLANCHE VI — Dessins de Botticelli pour l'illustration de l'*Enfer*.

a) Le passage du Styx. — *b)* L'entrée de l'Enfer. .. 46

PLANCHE VII — Chapitre *Le Gibelinisme de Dante.*

a) Boniface VIII. *Sextus décretalium liber*, gravure sur bois, représentant le pape sur son trône, assisté de cardinaux. — *b)* Reproduction d'un bois illustrant la *Historia de papa Alexandro e de Fréderico Barbarossa*, représentant la fameuse scène de 1177 : l'empereur prosterné aux pieds du pape, sous le péristyle de Saint-Marc .. 72

PLANCHE VIII — Chapitre *Les Miniatures du manuscrit de l'« Enfer », à Chantilly.*

a) Le Pape et l'Empereur. — *b)* Dante et Virgile entre la lune et le soleil .. 94

PLANCHE IX — *a)* Les trois dames bénies. — *b)* La porte de l'Enfer. .. 94

PLANCHE X — *a)* La barque de Caron. — *b)* La rencontre des poètes. — *c)* Le tribunal de Minos ; les ombres de Paolo et de Francesca .. 96

PLANCHE XI — *a)* Les Avares et les Prodigues. — *b)* L'entrée de la Cité de Dité.. .. 98

PLANCHE XII — *a)* Farinata et Calvacanti. — *b)* Les Centaures. — *c)* Les Tyrans plongés dans le Phlégéton .. 100

PLANCHE XIII — *a)* L'épisode de Brunetto Latini. — *b)* Dante et Virgile sur le monstre Géryon. — *c)* Les Simoniaques .. 100

PLANCHE XIV — *a)* Les barattieri ; l'anzian ' di Santa Zita. — *b)* Les Malebranche. — *c)* Agnolo Brunelleschi et Cianfa.. 102

PLANCHE XV — *a)* Métamorphoses et transformations ; Buoso et Cavalcante. — *b)* Faussaires couverts de lèpre. — *c)* Les Géants .. 102

PLANCHE XVI — *a)* Les damnés dans la glace. — *b)* Hugolin et l'Archevêque. — *c)* Lucifer .. 102

PLANCHE XVII — Chapitre *François Ier et la « Commedia ».*

Lettre de Marguerite de Navarre à son frère, François Ier, tenant un rondeau où il est fait allusion à Dante et à la *Commedia* .. 118

PLANCHE XVIII — Chapitre *Dante et Delacroix.*

Dante et Virgile, conduits par Phlégyas, traversent le lac qui entoure les murailles de la ville infernale de Dité. Des coupables s'attachent à la barque et s'efforcent d'y entrer ; Dante reconnait en eux des Florentins. Tableau de Delacroix (Salon de 1822). Mnsée du Louvre.. 144

PLANCHE XIX — Dessins préparatoires de Delacroix, pour la *Barque.*
a) Damnés. — *b)* Virgile .. 146

PLANCHE XX — Dessin préparatoire de Delacroix, pour la *Barque.*
Etude des têtes de Dante et de Virgile .. 148

PLANCHE XXI — Dessin préparatoire de Delacroix pour *Ugolin et ses fils,* (Salon de 1850) .. 150

PLANCHE XXII — *a)* Dessins préparatoires de Delacroix pour la *Barque* (damnés).
b) Dessin préparatoire de Delacroix pour une probable allégorie : *le Mérite arrivant à la Renommée, malgré les mauvais génies* .. 152

PLANCHE XXIII — Chapitre *Franz Liszt et la « Divine Comédie ».*

a) Mme d'Agoult, l'une des inspiratrices de Liszt
b) Médaillon tenant les portraits de Franz Liszt et de Rosa v. Milde, son interprète. (Original im Suermondt — Museum im Aachen). Souci du profil dantesque chez Liszt : les visages accolés et couronnés de fleurs semblent être une évocation de Dante et de Béatrice .. 168

PLANCHE XXIV — Souci du profil dantesque chez Liszt : *a)* Portrait de Liszt jeune, par Ary Scheffer. — *b)* Photographie de Liszt vieilli .. 172

PLANCHE XXV — Chapitre *Dante et Rodin.*

La *Porte de l'Enfer* (état actuel) .. 210

PLANCHE XXVI — Maquette exposant la première idée de la *Porte de l'Enfer* — 210

PLANCHE XXVII — Dessins préparatoires de Rodin pour la *Porte de l'Enfer*.
a) Dante et Virgile aperçoivent les démons qui les ont rattrapés ;
b) Groupe d'Ombres 212

PLANCHE XXVIII — Dessins préparatoires pour la *Porte de l'Enfer*.
a) Une Ombre. — *b)* Mahomet, intestins pendants — 214

PLANCHE XXIX — Dessins préparatoires pour la *Porte de l'Enfer*.
a) Virgile transporte Dante. — *b)* Dante auprès d'une Ombre .. .. — 216

PLANCHE XXX — Dessins préparatoires pour la *Porte de l'Enfer*.
a) Damné portant une chape de plomb (les Hypocrites ; Enfer, ch. xxiii) —
b) Damnés pendus par les poignets .. .. — 216

PLANCHE XXXI — Dessins préparatoires pour la *Porte de l'Enfer*.
a) Dante et Virgile méditant. — *b)* Ugolin .. .. — 216

PLANCHE XXXII — Dessins préparatoires pour la *Porte de l'Enfer*.
a) Saint François d'Assise et les noirs chérubins se disputent le corps du comte Guido (Enfer, ch. xxvii). — *b)* Centaure enlevant une femme .. .. — 218

PLANCHE XXXIII — Dessins préparatoires pour la *Porte de l'Enfer*.
a) Croquis pour l'épisode du comte Guido de Montefeltre
b) Ange déchu .. .. — 218

PLANCHE XXXIV — Chapitre *L'inspiration dantesque chez Paul Dardé.*

L'Eternelle Douleur (inspiration de la *Divine Comédie)* .. .. — 222

PLANCHE XXXV — Harpies .. .. — 222

PLANCHE XXXVI — Ugolin et l'Archevêque (dessin) .. .. — 224

PLANCHE XXXVII — Les amants de Rimini, dans le tourbillon des luxurieux (dessin) .. .. .. — 224

PLANCHE XXXVIII — Ruée infernale .. .. — 226

PLANCHE XXXIX — Ruée infernale .. .. — 226

PLANCHE XL — Ruée infernale .. .. — 226

Achevé d'imprimer
le V Septembre MCMXXI
par
L'IMPRIMERIE LUX
en ce qui concerne les textes
et par
l'imprimeur V. JACQUEMIN
en ce qui regarde les hors-texte
pour la
LIBRAIRIE FRANÇAISE
15, Quai de Conti, 15
PARIS

THE INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
10 ELMSLEY PLACE
TORONTO 6, CANADA.

7.